افتتاحية . .

نظـرة عامـة إلى الـنص المـسرحي الحديث

❑ مالك صقور

ها هي ذي سورية تحتل شاشات الفضائيات في أربعة أركان الأرض.
ها هي ذي سورية تملأ الدنيا، وتشغل عقول مسؤولي الدول الكبرى، وتلهب قلوب الشرفاء من شعوب العالم التي هبّت للتضامن مع الشعب العربي السوري.
وها هي ذي سورية تتحول الى قبلة الشعوب التواقة إلى الحرية، الشعوب المناهضة للاستعمار القديم والجديد، المعادية للإمبريالية وغطرستها، وجبروتها.
سورية، في اللغة السريانية القديمة تعني (الربة الكبرى) أو (الآلهة العظمى)..
واليوم، تجتمع أبالسة الأرض وشياطينها، لتنال من الربّة العظمى، ولكن هيهات، هيهات، أن ينال الشيطان من الرحمن.

وما اجتماعنا اليوم، في هذه الندوة، إلا تأكيد على أن سورية بخير، وبرهان على أن الشعب منتصر على الرغم من هذه الحرب الظالمة القذرة، بعد أكثر من سنتين ونصف السنة من الدمار والخراب والقتل والفتك. على الرغم من قرع أميركا طبول الحرب، على الرغم من الضجيج والفحيح من كل أبواق المرتزقة والمأجورين، والعملاء و أسيادهم الإمبرياليين.

سورية كانت الطريق لرسالة السيد المسيح عليه السلام ـ رسالة السلام والمحبة.. وكانت نقطة الانطلاق لرسالة النبي العربي الخالدة.. من سورية أيضاً، انطلقت أولى المسرحيات، قبل أن يعرف العالم ما هو المسرح. ففي كتابه "تاريخ سورية"، يقول المؤرخ الكبير فيليب حتّي:

"تدور إحدى قصائد الأدب الكنعاني حول النزاع السنوي بين إله النبات بعل وخصمه موت. وينتصر موت على بعل في أول الأمر. وهذا طبيعي في بلاد يضع جفاف الصيف حداً لحياة النبات. ولكن عندما تتجدد الأمطار في الخريف، فإن بعلاً يعود فينتصر على موت. ومن المحتمل أن هذه القصيدة كانت تمثّل كمسرحية على الساحل السوري، قبل أن يفكر اليونان بالمسرحية بعدّة قرون. وإذا صح هذا، فيكون السوريون قد سبقوا اليونان الذين يُعدّون عادة، هم من أنشؤوا التمثيل المسرحي في العالم".

لا أذكر ذلك الآن، من باب المباهاة والتغني بالماضي، ولا من باب الفخر بالأجداد. بل لأننا في حضرة المسرح أولاً. ومن يزور عمريت جنوب مدينة طرطوس، ويعرّج على مسرح عمريت الأثري المنحوت في عمق الصخر، ويرى إلى هذا المسرح الذي ما زال قائماً حتى اليوم، رغم القرون الكثيرة، ورغم الحتّ وعوامل الطبيعة، ورغم الإهمال، يدرك أن هذا المسرح كان عامراً في يوم ما، وهذا تصديقاً لقول فيليب حتّي ثانياً. وثالثاً: إن من أهداف هذه الحرب الظالمة على سورية، هي مسح هذه الحضارة وإلغاء الذاكرة، وسرقة آثارنا، كما تمّ في العراق، ولهذا حديث آخر.

***

واليوم، يقتضي الوفاء منا، في هذه الندوة: وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب العرب، وهما معنيان بإحياء ذكرى المؤسسين للمسرح السوري، والرواد الأوائل، وتوجيه تحية تقدير لجميع المسرحيين السوريين الذين لم يوفروا جهداً في تأسيس وتطوير المسرح، من كتّاب، ومخرجين، وممثلين، ونقاد، وكل الذين ساهموا في صناعة الفن المسرحي الأصيل، منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق ومن ثم المعهد العالي للفنون المسرحية، في دمشق وفي كل المحافظات.

من المعروف، أن النشاط المسرحي الفعلي، قد بدأ في سورية منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق عام 1959. ومن ذلك التاريخ انطلقت الحركة المسرحية بقوة وبثقة، وتم تعزيزها في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية. وصار عندنا:

1 ـ المسرح القومي.

2 ـ مسرح الهواة.

3 ـ المسرح العمالي.

4 ـ المسرح المدرسي.

5 ـ المسرح الجامعي.

6 ـ مسرح الشعب.

7 ـ المسرح الجوال.

8 ـ المسرح العسكري.

9 ـ مسرح الشوك.

10 ـ مسرح العرائس.

من غير أن نهمل مسرح القطاع الخاص، ومن ثم تجربة المسرح التجريبي، وما أطلقوا عليه المسرح فيما بعد الفقير أيضاً...

ويعرف الجميع أيضاً، أنه منذ الستينيات والسبعينيات، وحتى منتصف ثمانينات القرن الماضي، شهدت الحركة المسرحية نجاحاً كبيراً، وتطوراً لافتاً وهاماً. سواء على صعيد كتابة النص المسرحي، أو على صعيد العرض على الخشبة. وكان مهرجان دمشق المسرحي من أهم المهرجانات الناجحة في الوطن العربي، إذ أتاح إقامة الندوات الحوارية الواسعة، التي شهدت نقاشات حادة، وحوارات هامة ومفيدة، وسجالات اختلط فيها الشأن السياسي بالاجتماعي بالفكري بالمسرحي.

ومن المعروف أيضاً، أنه لا مسرح من غير جمهور، وهنا يعترف كثيرون من المسرحيين: كتاباً ومخرجين، وممثلين ونقاداً، أن الجمهور قد انفض عن المسرح، ولهذا أسبابه الذاتية والموضوعية.

يحضرني هنا، سؤال طُرح ذات يوم: ماذا لو أن شكسبير جاء في عصر السينما؟ والسؤال يتضمن ثلاثة أرباع الجواب. فإذا كانت السينما قد سرقت أضواء المسرح، فكيف الحال الآن، وتكاد السينما ذاتها أن تكون نسياً منسياً، بعد انتصار التلفزيون، وتطور الفضائيات وانتقال الفنانين إلى المسلسلات التي لها أول وليس لها آخر، ولكن ليس هذا هو السبب الأول في تراجع المسرح. يقول فرحان بلبل: "غير أن شيئاً ما منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين بدأ يحدث في الساحة العربية، فالأحلام العريضة، في التغيير والعدالة والاشتراكية وتحرير فلسطين والوحدة العربية وغيرها من الأهداف، التي سعى إليها العرب بقوة وشراسة، بدأت تتبخر، ليحلّ محلها يأس وإحباط وتردٍ نلمس نتائجه اليوم. لقد انطفأ الحلم، فكان لا بد أن ينطفئ النشيد"(1).

ويتابع فرحان بلبل قائلاً: "إن انحسار (مرحلة الازدهار العظيم) كان يعني أن الجمهور تخلّى عن مسرحه لأنه فَقَدَ الأمل بما حلم به. فكان لا بد للمسرح أن يبحث عن أساليب جديدة تشدُ إليها ما بقي من الجمهور، فظهرت فكرة الجماليات البصرية، وهذه الفكرة تُضحك بقدر ما تبكي، فالمسرح طوال عمره كان عبارة عن مشهد بصري". ثم يعود فرحان بلبل ويطرح السؤال التالي: "فلماذا برز ما يُسمى بالمشهد البصري في هذه المرحلة التي تلت مرحلة الازدهار العظيم؟ يعلل فرحان بلبل ذلك، قائلاً: "لكن الجماليات البصرية بكل بهرجاتها لا تستطيع أن تخلق جمهوراً مسرحياً، ومن هنا ندرك لماذا اقتصر المسرح على نخبة ليست دائماً من المثقفين، بل أن مقولة (المسرح للنخبة) عادت لتحل محل مقولة (المسرح للجماهير)، وبعد إن كان الإقبال الكثيف من سمات المسرح العربي منذ نشأته حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين، صار الإقبال القليل من سمات المسرح العربي اليوم)(2).

في السياق نفسه، يؤكد د. نبيل الحفّار قائلاً: "لكن المسرح العربي لم يلبث منذ أواسط عقد ثمانينات القرن العشرين أخذ يتراجع على صعيد التأليف والإخراج والتمثيل. خاصةً، حين بدأ مؤسسو مرحلة الازدهار يهجرونه إلى غيره من الأعمال والفنون"(3).

وأنا هنا، أورد ما قاله الأستاذان فرحان بلبل ونبيل الحفار، لا لأبيّن أسباب تراجع المسرح وانفضاض الجمهور عنه فحسب، بل لأؤكد علاقة المسرح بالجمهور، وارتباطه بالناس، وعكس طموحاتهم وآمالهم وأحلامهم، وتجسيد معاناتهم. وقد عكسها الكتاب عموماً، وكتاب المسرح خاصة. وذلك، لخصوصية الخطاب المسرحي المباشر مع المتلقي، في طرح القضايا التي تهّم المواطن، سواء القضايا الفكرية، السياسية، التاريخية أو الاجتماعية.

***

من هنا، أدخل إلى النص المسرحي المعاصر، ولأن الوقت لا يسمح بالحديث عن النصوص التي كتبت، وقدمت للمسرح خلال أكثر من أربعين عاماً. فسأكتفي بالإضاءة على بعض النصوص، السياسي منها، والتاريخي، والاجتماعي.

وابدأ بمسرحية الراحل سعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل (5) حزيران) ذلك لأنه من وجهة نظري، أن ما يجري في سورية الآن، سببه الأخطبوط السرطاني الذي اغتصب فلسطين، وما زال يعمل لتهويد المنطقة مستخدماً كافة الأساليب: العسكرية، والاقتصادية،

النفسية، الدينية. مستغلاً ضعف الفلسطينيين، وعدم وحدتهم، كذلك تمزق العرب، واستخدامهم وقوداً لهذه الحرب.

كتب سعد الله ونوس "حفلة سمر من أجل (5) حزيران، قبل خمسة وأربعين عاماً، عقب الهزيمة النكراء التي حلت بالعرب، وشكّلت صدعاً وشرخاً في تاريخ العرب الحديث، ودقت إسفيناً في المشروع القومي العربي وأجهضته.

مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" مسرحية حادّة، صادمة في شكلها ومضمونها. وهنا، لن أتطرق للشكل، والارتجال، ومشاركة المشاهدين بالتمثيل، ولا عن مسرحية داخل مسرحية، بل ما يهمني في هذا المقام، المضمون الذي بيّن فيه سعد الله أسباب الهزيمة، وعرّى الحكّام العرب، وسأفترض أن الجميع يعرف مضمون المسرحية، أو يتذكرها على الأقل، فثمة مسرح في إحدى البلدان العربية، سيقدم مسرحية بعنوان "صفير الأرواح". ويتأخر العرض لسبب ما، ويمرّ الوقت، ولم يبدأ؛ فأخذ جمهور الصالة بالتذمر والصياح. عندها تبدأ المسرحية البديلة، التي هي (حفلة سمر)، وكأنها مرتجلة، إذ يخرج من بين المشاهدين فلاح عجوز يصعد الخشبة، ويبدأ بسرد قصة مدّرس الجغرافيا، الذي كان يبسط خريطته منذ عشرين عاماً على الحائط، ويعلّم التلاميذ، ويشرح لهم الدرس. مدرّس الجغرافيا، يحسُّ الورق أكثر من ورق، لأنه يشم فيها رائحة الأرض، وهو إذ يتلمس الخطوط، يحسُّ فيها أنها أكثر من خطوط، لأنها تنبض تحت أصابعه تخوم الأرض، كذلك يحسّ بتجّمع الناس الذين لهم معاناتهم، وحياتهم، وألمهم، ومسراتهم.. منذ عشرين سنة، وهو يحاول أن يجعل التلاميذ يحسوّا الإحساس الذي هو يحسّه، وسواء، أكان الطلاب أمامه يضحكون، أو ينامون، أو يتثاءبون، بوسع المدرّس أن يبرهن على ما يقول: فالورق يتمزق كما تتمزق الأرض التي لا تجد من يحميها. وفي النهاية، الخارطة من ورق، وفي بلاد لا تحترم ولا تقدّر الأرض، والجغرافيا، فإنه من الصعب أن يكون لخارطة على الحائط أية أهمية. وما أصعب أن تقاوم الخارطة الورقة عوامل الفناء. وهكذا بدأت خارطته ـ الورقة تتمزق:

ـ يمزق طرف الورقة الشمالي الغربي ـ لواء اسكندرون.

ـ يمزق هوامش من الشرق ـ إمارات الخليج.

ـ يجوّف الورقة من الوسط ـ فلسطين.

ـ يمزق الوسط الجنوبي ـ سيناء.

ـ يمزق الوسط الشمالي ـ الجولان.

وهكذا، تصبح الورقة ـ الخارطة، غربالاً. فهل من يعتبر؟ ويتصاعد الحدث، عندما يروي أهالي القرية، كيف نزحوا، كيف أصبحوا لاجئين، تنتظرهم المذلّة والإهانة.

يدين سعد الله ونوس السلطات الحاكمة، يفضحها، يعرّيها، ويبيّن مدى ابتعادها عن الشعب، ويحملّها مسؤولية الهزيمة. وفي الوقت نفسه يحمّل المسؤولية للجميع، على لسان أحد الممثلين: "نعم، إني كذلك، واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب. واحد من هؤلاء الذين لم يكونوا في قرية أمامية. واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية. وإني مثلهم أنظر كيف أرى الأشياء: إني هروبُهم. إنك هروبُهم. إننا هروبُهم. إننا الهرب ذاته. هذا ما أفكر به. يعكسون وجهي في المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة، الامسُ عاري في المرآة. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية".

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هل ما زال هذا النص، وهذه المسرحية، صالحة بعد أربعة عقود ونصف العقد؟

في الجواب أقول: نعم، لأن ما تناوله سعد الله ونوس، وعالجه في هذه المسرحية، ما زال قائماً، حتى هذه الدقيقة.

***

وبما أننا نعيش الحرب، بكل ما تعنيه الحرب، لا بل أكثر، أعود إلى مسرحية الراحل ممدوح عدوان: "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**". وهنا، لا أقول، كأن التاريخ يعيد نفسه، فأمتنا، وأرضنا، كانتا عبر القرون الغابرة مسرحاً للغزو الخارجي. والتاريخ القديم والحديث يشهدان على ذلك، وممدوح عدوان، صدمته هزيمة حزيران، كما صدمت الكثيرين، وكما سعد الله ونوس، بيّن أسباب الهزيمة، وفضح الحكومات العربية، فإن ممدوح عدوان يتابع في مسرحيته "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**" أسباب الهزيمة، ولكن بطريقة أخرى، فقد "حمّل ممدوح هذه الصورة المشوهة للإنسان المهزوم، محبوكة من كامل أطرافها فوضعها في ثوب تاريخي، وحاكم الطغيان السياسي من خلالها"(4).

في المسرحية ـ المحاكمة ـ أمامنا: القاضي، النائب العام، محامي الدفاع، المتهم، الحاجب وشخصيات ثانوية الشهود، والجنود.. وستعقد جلسة المحاكمة، لمحاكمة المواطن أبي الشكر العدناني، المتهم بأنه لم يحارب وفوق ذلك، ربما أنه باع سلاحه.

ولكي نتذكر المسرحية، سأقرأ اتهام النائب العام في الجلسة أمام القاضي، ومن اتهام النائب العام، تتوضح القضية:

"سيدي القاضي، إننا اليوم بصدد معالجة مشكلة خطيرة، ففي هذه الظروف العصيبة التي تمر بها أمتنا، وفي مجابهة هذه الأمة لأخطار الغزو الذي يستهدف وجودنا، والمتمثل في الهجمة البربرية التي يشنها التتار بقيادة هولاكو، لا بد لنا من استثمار الطاقات الكامنة في هذا الشعب جميعها. إن من واجب كل مواطن شريف، أن يُشهر سيفه في وجوه الغزاة، وأن يدافع عن تراب هذا الوطن الذي ربانا جميعاً، أننا نعيش اللحظة التي تستدعي من كل إنسان في هذا الوطن أن يبرهن عن عمق انتمائه للأرض و ارتباطه بالوطن".

لكن القاضي يضيق ذرعاً من إطالة النائب العام وإسهابه في الاتهام فيطلب إليه الاختصار، لأنه كما يزعم أنه يستوعب القضية ويفهم الظروف المحيطة، كما نزعم اليوم، أننا نستوعب ونفهم ما يجري في سورية الآن. ويتابع النائب العام تلاوة اتهامه: "إن هذا المتهم الذي ترونه وراء القضبان، مجرم خطير، وخائن قذر، لقد تخلى هذا المتهم عن وطنه ساعة المحنة ونزح عن أرضه التي عاش فيها، ومن خيرها طوال عمره، ولقد أتاحت حكومتنا له ولكل مواطن فرصة المساهمة في الدفاع عن أرضه، فقدمت السلاح للجميع، ودعتهم للتطوع في صفوف المقاتلين، لكن هذا المتهم رفض أن يقاتل ورفض أن يبقى في أرضه، لقد أخذ سيفاً، لكن أحداً لا يدري ماذا فعل به، وإنْ كنا نخمن أنه باعه"(5).

هكذا بدأت المحاكمة التي استمرت طويلاً، يعرض ممدوح عدوان من خلال الحوار أسباب الهزيمة، وحال الشعب المسلوب من كل شيء.

لقد غزا التتار وطننا ودمروه، واحتله الأتراك واستعبدوه، وغزا الفرنسيون أرضنا واحتلوها. ولقد خرجوا مدحورين. أما في منتصف القرن العشرين، فقد اغتصبت فلسطين، وجعلت الإمبريالية العالمية، الكيان الغاصب - الصهيوني - رأس الحربة في قلب الوطن العربي، فشردت الشعب الفلسطيني، وراحت تتمدد إلى دول الجوار.. فأين العرب؟ وأين الحكومات العربية؟ وأين الشعب مما جرى ويجري؟ هذه مقولة مسرحية "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**".

لقد نمذج ممدوح عدوان في شخصية (أبي الشكر العدناني) المتهم، غالبية الشعب المقهورة، المستلبة، المهمشة، ومن خلال صورة هذا المتهم، قدّم ممدوح الصورة المشوهة السلبية للمواطن المهزوم. فالمتهم مسلوب الكرامة، مسحوق الشخصية، بسبب فقره وجوعه، فأصبح وأمسى معقداً، ضائعاً، حاقداً، وهو، خائف مذعور، خائف من رجال السلطة، خائف من الحرب، خائف من المحكمة، خائف من السيف الذي لم يتعلم استخدامه. وهو الآن

في قفص الاتهام، مهدداً بالإعدام أمام تهمتين، تهمة هروبه وتخليه عن الوطن وأنه لم يحارب، وتهمة بيعه سلاحه، أو فقدانه.

المشاهد الساخرة في المسرحية، تدفع المشاهد إلى الضحك والبكاء في آن على صور الطغيان متمثلاً في الخليفة، وأعوانه المتخمين الذين أعمتهم المكاسب والامتيازات، وتركوا القضايا الوطنية، وأهملوا الشعب، وتخلوا عن كل شيء إلا مصالحهم الشخصية.

"**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**"، مسرحية كاشفة، كشفت، وعرّت، وفضحت الطبقات الحاكمة، وفي الوقت نفسه كشفت حال الشعب. وإن كان المؤلف قد حافظ على الهيكل التاريخي شكلاً، إلا أنه كان يتحدث، ويفضح، ويحاكم الراهن السياسي، والاجتماعي.

ومع ذلك، ينهي ممدوح المسرحية بمقولة تحمل عنصر التفاؤل، والثقة بالشعب، فمهما أُهمل الشعب، وهُمش، فإن هذا الشعب يُمْهل ولا يُهْمل. والشعب في النهاية، لا يمكن أن يُغلب، ولا يمكن أن يبقى تائهاً، مقيداً في أغلاله، الفكرية والسياسية والاجتماعية، ويختم ممدوح المسرحية بانتصار أبي الشكر. إذ ينتصر على خوفه ويتخلص منه، فحين يغادر الجميع، أو يهربون. يبقى أبو الشكر وحيداً مع حاجب المحكمة. عندها، يحمل كل واحد منهما سيفاً، ويذهبان إلى الحرب.

في تفاصيل المسرحية، إسقاط الماضي على الحاضر، وإزاء ما يجري الآن في سورية، كم يجدر بنا أن نتأمل هذه التفاصيل، ونمعن النظر ملياً في الواقع الصعب جداً، في هذه المرحلة العصيبة، لمعرفة من يحارب؟ ومن لا يحارب؟ من تخاذل ومن صمد؟ من هرب ومن يحتكر ومن يتلاعب بلقمة العيش؟

"**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**"، محاكمة الجميع دون استثناء. لكن النصر معقود للشعب في النهاية.

***

في مسرحية "المهرج" يعود محمد الماغوط أيضاً للتاريخ، من خلال الواقع والراهن. ويكشف عورات الحكام العرب، من خلال نص بسيط وواضح، يعود لماضي الفتوحات العربية، في أبهى تجلياتها في الأندلس، وبطولة (صقر قريش)، والراهن الذي فقد العرب فيه مساحات واسعة من أراضيهم.

فثمة فرقة مسرحية جوّالة، لا هم لها سوى كسب المال بأية طريقة، وأعضاء الفرقة، أشخاص أدعياء، لا علاقة لهم بالفن ولا بالمسرح. كل ما هنالك، سُدت في وجوههم أبواب الحياة، فقرعوا باب الفن حتى "خلعوه"، كما يقول الماغوط. وهؤلاء، في سبيل المال لا يتورعون عن تشويه أرقى النصوص المسرحية، ومسخ أبرز الشخصيات التاريخية(7).

يقدم محمد الماغوط لوحة هجائية ساخرة هزلية، يسخر فيها من أدعياء الفن الذين لم يجدوا عملاً، فشكلوا فرقة مسرحية جوّالة للارتزاق.

حطت الفرقة رحالها في مقهى شعبي، وقدمت مشهداً من مسرحية شكسبير "عطيل". ويأخذ قارع الطبل، رئيس الفرقة دور (عطيل) وسيطلق عليه من هذه اللحظة التي يلعب فيها دور عطيل: بالمهرج.

وبعد أن ينتهي مشهد (عطيل)، ينتقل الماغوط بذكاء، إلى العصور العربية، الأموية والعباسية، مذكّراً بالماضي المجيد، والبطولات العربية.. وهنا، أراد قارع الطبل أن يختم برنامجه المسرحي بصقر قريش، ليذّكر الحاضرين بالماضي العظيم، ويتقمص (المهرج) دور صقر قريش، بشكل هزلي ومشوه.. وما أن ينسحب أحد زبائن المقهى محتجاً على هذه الإهانة، قائلاً: "أؤكد أن صقر قريش يتململ الآن في قبره"، حتى يدوي صوت صقر قريش كالرعد، وترتعش فرائص المهرج خوفاً من شتائم صقر قريش الذي يحضر غاضباً على المهرج الذي شوّه سيرة صقر قريش، وبعد حوار رشيق، رائع، ماتع، يبّين فيه الماغوط بطولات العرب وفتوحاتهم ومنجزاتهم وبين الحاضر الذي اقتحمته التكنولوجيا، وانقلب المجتمع إلى مجتمع استهلاكي بحت، يعفو صقر قريش عن المهرج، وأراد مكافأته، بتعيينه والياً على أحب أرض على قلبه ألا وهي الأندلس، فيقول له المهرج: رحمها الله، يا مولاي، لقد ذهبت من مئات السنين. فأراد أن يرسله إلى الاسكندرون. فيقول المهرج: احتلها الأتراك.

فيختار له فلسطين، فيقول له: التهمها اليهود. فيعتقد صقر قريش إن المهرج يمزح وهي واحدة من طرائفه التي لا تصدق، فأراد أن يعاقبه على هذه المزحة الثقيلة، فأراد أن ينفيه إلى سيناء. فيقول المهرج: مولاي وسيناء هي الأخرى رحمها الله. هنا، يفقد صقر قريش صبره، فيصرخ: اقتلوه. ارجموه ويتعجب صقر قائلاً: وسيناء أيضاً أيها البومة. فيرد المهرج: سيناء وشرم الشيخ، وجبل الشيخ..".

ويغضب صقر قريش، يريد أن يعرف كيف سقطت فلسطين والاسكندرون، و.. و ومن ثم يأمر بسرج الخيل، ويتكفل بتحرير فلسطين وغيرها، وينصحه المهرج، لكنه يبقى معتداً بنفسه، أنه هو صقر قريش الذي فتح أسبانيا، وحولّها إلى بلاد الأندلس.. ولكن مع الأسف، يحتجز على الحدود في نظارة، لأنه لا يحمل جواز سفر. والقوانين لا تسمح بالخروج والدخول

من غير جواز سفر. وعلى الحدود، تظهر المحسوبيات، والبيروقراطية والرشوة ويصل الأمر إلى الصحافة، ويهرع الصحفيون لمقابلة صقر قريش، ويذاع ذلك وتجري الرياح عكس ما أراد صقر قريش، فيحضر مسؤول أسباني، وتجري مفاوضات.

وتعقد صفقات، لتسليم صقر قريش كمجرم حرب، لقاء صفقة مغرية، وهكذا، تنتهي مسرحية (المهرج)، بعدما اطلّع صقر قريش على أحوال الأحفاد الذين لم يحافظوا على منجزات الأجداد، بل باعوه أيضاً، وباعوا تاريخهم وثقافتهم للأجنبي، وأصبحوا مرتهنين له.

* * *

ومن النصوص المسرحية التاريخية التي تناولت التاريخ، وجعلت له إسقاطاً معاصراً، هي مسرحية فرحان بلبل: "**الممثلون يتراشقون الحجارة**".

وهي واحدة من أهم المسرحيات التي كتبها فرحان بلبل الذي لم يغب عن هواجسه وكتاباته الهم الطبقي والهم القومي والهم الوطني.

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يتداخل فيها الماضي بالحاضر، وكأنهما مسرحيتان، أو مسرحية داخل مسرحية. لكنهما تشكلان حدثاً واحداً، على الخشبة. وفي النهاية تترك المشاهد وجهاً لوجه في مواجهة الحدث.

من خلال الفرقة المسرحية التي لا تخفي أهدافها السامية، ومبادئها التقدمية الواضحة في توظيف الفن في خدمة المجتمع والثورة والفكر التقدمي، وبالمقابل: تُظهر الحاجة ومتطلبات العيش في مجتمع استهلاكي، يقضم الأخضر واليابس، ويُسقط القيم، ولا يقيم وزناً للأخلاق، وهذا يجعل التناقض بين طرفي الفرقة نافراً حتى الصدام والصراع.

تفتح الستارة، وتظهر فرقة مسرحية تجري التدريبات على أداء الممثلين لأدوارهم، قبل العرض على الجمهور. تدور أحداث المسرحية في مكة، وتحديداً في عام الفيل، حين غزا أبرهة الحبشي مكة وأراد أن يهدم الكعبة.

ويتصدى له عبد المطلب بن هاشم جد النبي العربي محمد (ص)، الذي قدمه المؤلف من خلال ثلاثة أحداث:

1ـ إعادة حفر بئر زمزم.

2ـ إيفاء النذر الذي قطعه على نفسه، وهو أن يذبح ولداً قرباناً، فيما لو رزق بعشرة أولاد.

3 ـ التصدي، ومقاومة غزو أبرهة الحبشي.

عبد المطلب لا يستسلم لمحاولات الإحباط وتثبيط همته، وأن لا جدوى من حفر بئر زمزم من جديد في يباس الصحراء القاحلة، وتراه يقول: ما يضيركم إن حفرت البئر؟ أحفره وحدي، وتشربون الماء، ويشرب حجاج بيت الله، ثم تشرب قريش، وأشرب أنا".

كذلك في التصدي للغزو الحبشي. يجنّد كل من يستطيع حمل السلاح، ويقاتل أبرهة الحبشي حتى يردّه مقهوراً مدحوراً، ويظل يطارد فلول جيشه المهزوم.

هذا ما حصل في المسرحية، كما كتبها فرحان بلبل، لكن الواقعة التاريخية تفيد، أن عبد المطلب بن هاشم زعيم قريش المقتدر، النبيل، الكريم، الشهم، راز الأمر طويلاً، وفكر في الأمر ملياً، وهو يرى الجيش الجرّار الذي يقوده أبرهة الحبشي، خاصة، قطعان الفيلة التي أرعبت أهل مكة. وهو ليس لديه الجيش القادر على المواجهة، فقال لقومه: "إلا أني نذير لكم من كربة يوم عظيم، فما لكم بصاحب الفيل طاقة"، وأوعز لقومه أن ينفروا، ويخلوا مكة، ويتسلقوا الشعاب، ويتشبثوا بها، حتى يتدبر الأمر، وذهب لمقابلة أبرهة الحبشي، الذي صعق من هيبة عبد المطلب ووقاره وشخصيته، فقال له ماذا تريد؟ فقال عبد المطلب: أريد الإبل. فقال أبرهة: ولكن أريد هدم الكعبة، فقال عبد المطلب: "أنا رب الإبل، وللكعبة رب يحميها".

لكن في المسرحية، كما قلت، يجنّد عبد المطلب كل من يستطيع أن يحمل السلاح، ويقاتل أبرهة الحبشي، وينتصر عليه، ويسحق جيشه، ويطارد فلول جيشه المهزوم، ويؤجل التجارة، حتى تنتهي إزالة آثار الغزو والعدوان.

في أثناء سير الأحداث على الخشبة، بهذا الشكل، يعترض ممول المسرحية التاجر عصمت، الذي لم يرضَ بسير الحدث المسرحي بهذه الطريقة، فيعترض على المسرحية، ويغري الممثلين بالمال (وهم بحاجة) ويتم شراء الذمم، فيتخلى بعضهم عن النص، من أجل إعادة سير المسرحية وفقاً للنص التاريخي، أي أن عبد المطلب لم يحارب، فلماذا جعله المؤلف يحارب في المسرحية؟!.

عندئذ انقسمت الفرقة المسرحية إلى طرفين، استطاع التاجر أن يقسمها، بعد أن وافق طرف على بيع نفسه. والطرف الآخر رفض أن يبيع نفسه للتاجر عصمت، وبقي متمسكاً بأهداف الفرقة، وأولى هذه الأهداف: محاربة التجارة والتجار بكافة أشكالهم وأصنافهم: تجار الفكر، تجار الفن، تجار الوطن. ومن هنا، كان عنوان المسرحية: "**الممثلون يتراشقون الحجارة**".

لقد نجح فرحان بلبل، من وجهة نظري، في إعادة كتابة التاريخ، والإفادة من الحادثة التاريخية في توظيفها من أجل خدمة الواقع الراهن، ومن وجهة نظر معاصرة تقدمية ـ نضالية. وذلك في بناء جسر بين الماضي البعيد، والحاضر المأزوم. قام بتحديث التاريخ، وإسقاط الماضي على الحاضر. فالغزو هو الغزو، إن كان في الجاهلية أو في العصر الحالي.

لكنه وظف ذلك في قضية العرب المركزية ـ فلسطين. وانقسام الأمة العربية حولها.. فبعض الحكام العرب الخونة يتحالف مع العدو الصهيوني سراً أو جهراً، بعضهم يصمت عن هذه الخيانة. بعضهم يتزلف ويداهن، والبعض القليل مازال يمانع ويتصدى. من هنا، جاء قول عبد المطلب الذي أصاب كبد الحقيقة: "**تبرئون الخيانة وتعفون عن الخائن. غير أن العفو عن الخيانة هو الخيانة**" (10)

ولو أن فرحان بلبل كتب مسرحيته وفق الواقعة التاريخية، وكما حدثت فعلاً، لكانت مسرحيته عادية، كانت تذكيراً بما حدث، هذا يعني أنه لم يقدم شيئاً.

وفي رأيي، أن فرحان بلبل قرأ التاريخ بتمعن وتأن، واستوعب درس التاريخ، الذي التقطه من واقعة غزو أبرهة الحبشي في الجاهلية، ويعرف أيضاً أن القرآن الكريم قد ثبّت هذه الحادثة، وسجل الانتصار، وأن الله لم يخذل عبد المطلب، وقد جاء في سورة الفيل: ﴿ ألم ترَ كيف فعل ربك بأصحاب الفيل ❖ ألم يجعل كيدهم في تضليل ❖ وأرسل عليهم طيراً أبابيل ❖ ترميهم بحجارة من سجيل ❖ فجعلهم كعصف مأكول﴾(11).

بلى! يعرف فرحان بلبل هذا، ويعرف مغزى قول عبد المطلب "وللكعبة ربٌّ يحميها"، ويعرف أيضاً ويدرك من هو عبد المطلب بن هاشم، وثقته بنفسه وبربه الذي لم يتخل عنه. ويعرف أن ما حصل في تلك الواقعة التاريخية واستجابة السماء لعبد المطلب بن هاشم جد الرسول، منذ أكثر من ألف وأربعمئة سنة..

لكنه يعرف الآن، ويدرك، أن زمن المعجزات قد ولّى، وأن حامي الكعبة الآن ليس هو عبد المطلب الحقيقي، وليس بيننا، فالأمر، إذن، يقتضي بعبد المطلب المعاصر، أن يجنّد الجند، ويجيّش الجيش، ويُعدّ العدّة. لأن ما أخذ بالقوة، لا يسترد إلا بالقوة. لذلك كله، لم يقدم فرحان بلبل نموذج البطولي الذي كان، بل قدّم الأنموذج الذي يجب أن يكون.

***

أما علي عقلة عرسان في مسرحيته ((عراضة الخصوم))، فينطلق من الواقع الراهن. واقع العرب المزري. ولا يتكئ على التاريخ. وإن كانت هزيمة حزيران عام 1967 قد أجهضت المشروع القومي العربي، وجاءت حرب تشرين 1973، لترد الأرض والكرامة، وتغسل عار حزيران؛ فإن ما جرى بعد حرب تشرين، على الصعيد السياسي، من خروج مصر من الصف العربي، ومن ثم عقد صفقات الاستسلام والذل مع الكيان الصهيوني الغاصب، قد دق اسفيناً جديداً في نعش المشروع القومي العربي، وشرخاً في وحدة الصف العربي، وحتى الحد الأدنى منه ألا وهو التضامن على الأقل. إذ بدأت مرحلة جديدة على ساحة الصراع العربي ـ الصهيوني، خاصة، بعد صفقة (سيناء)، ومعاهدات الاستسلام بين حاكم مصر وحكام الكيان الصهيوني.

بعد صفقة سيناء، كتب علي عقلة عرسان، مسرحيته (عراضة الخصوم)، عاكساً فيها المزاج الشعبي العربي، وحالة التململ والغليان من جهة، وحالة اللامبالاة والهرولة نحو ما سمي بالتطبيع مع العدو الغاشم: جهراً: مصر والأردن، وسراً: محميات الخليج.

في ساحة ما في مدينة عربية ما، ثمة مقهى، يقابله مقهى، حيث يجتمع الناس، ولأن المقاهي تجمع الناس من مختلف الاتجاهات، فتظهر العراضة. والعراضة تنقسم إلى طرفين أو اتجاهين:

1ـ اتجاه وطني قومي حر يدعو إلى التحرر والتحرير.

2ـ اتجاه انتهازي، غير وطني، مرتبط بالخارج.

ويمثل ظافر، المسالم إلى حد الاستسلام ـ الفضولي ـ طرفاً.

ويمثل حسان الانتهازي، الوصولي الطرف الآخر.

وتبرز أم سليم (أم الشهيد) التي تمثل الشعب مع نادل المقهى (أبي علي).

ومن خلال سير الأحداث، يظهر المعارضون، والانتهازيون، والتجار، واللصوص والسماسرة والخونة أيضاً، في طرف، وبالمقابل أم سليم (أم الشهيد) ونادل المقهى، ومن معهما يمثلون: الإنسان الحر النبيل القومي الوطني، والشهداء، والوطن.

ويتم تحالف المصالح رغم التناقض، ويكون الثمن هو المتاجرة بدم الشهداء. ولهذا، تنهض أم الشهيد وتستنفر همم الرجال. وكما حمل ديوجين مصباحه في وضح النهار يبحث عن الرجال، كذلك فعلت أم سليم وراحت تبحث عن الرجال بعد أن سمعت خبر الصفقة في سيناء، فالشهداء نهضوا من قبورهم، لأنهم أحسّوا أنهم أهينوا وهم في القبور، وقد بيع دمهم، فيعلو صوت سليم الشهيد صارخاً: ((لم نكن نعتقد أبداً أننا من يباع ويُشرى، حتى

كانت تلك اللحظات وتلك المساومات)). وهكذا، عندما يصمت الأحياء، أو يخون الأحياء الأوطان، ينهض الموتى، يحملون قبورهم على أكتافهم، ويلقنون الأحياء الدرس في الوطنية وفي الأخلاق.

يؤكد د. علي عقلة عرسان في هذه المسرحية المقولات التالية:

الأولى: "أينما ذهبت أنا عربي. وأحمل اسم العربي بخيره وشرّه. بفخره وعاره. وعن هذا العربي، عن كرامته أدافع اليوم" (12).

الثانية: دم الشهداء ـ الذي هو سياج هذا الوطن، الذي روّى هذا التراب وضمخه، أن لا يذهب هدراً، وأن لا يُباع، ولا يُساوم عليه.

الثالثة: تحرير العقل العربي من الأوهام والتبعية.

الرابعة: الاستمرار بالنضال ولهذا نسمع أم الشهيد تطمئن ابنها قائلة: ((قل لرفاقك يا ولدي.. سوف يبقى مشعلكُم مرفوعاً، ما بقينا أحياء.. ما بقي في أرضنا حياة وأحياء)) (13).

من هنا، كان لهذه المرأة المناضلة ـ أخت الرجال الحقيقيين أن ترى في دم ابنها الشهيد ورفاقه الشهداء: شرف الحياة، وشرف الحياة من شرف الوطن، وشرف الوطن من شرف المواطن ـ الإنسان وكرامته.

***

ومن النصوص الاجتماعية، اخترت مسرحية "**مقام إبراهيم وصفية**" لوليد إخلاصي، الذي كتب أكثر من أربعين مسرحية، تناول من خلالها موضوعات عديدة ومتنوعة: السياسي منها، والوطني والاجتماعي. وقد يكون عنده أهمّ من هذه المسرحية، في نظر النقاد. مثل مسرحية (الصراط) و (هذا النهر المجنون) و (كيف تصعد دون أن تقع) و(أوديب) وغيرها.

وأود أن ألمّح إلى مسرحية (أوديب) التي أطلق عليها (مأساة عصرية) مذكراً بمأساة أوديب ـ مسرحية سوفكليس المعروفة، التي يقتل فيها أوديب الإغريقي إياه. فإن كان ثمة لعنة أوديبية، وهي لعنة القدر الإغريقي، فإنّ (أوديب) وليد إخلاصي، كما يتنبأ (الكومبيتر)، أن أوديب سيتزوج ابنته، ويقتل ابنه. في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفكليس، عرّافة دلفي، هي التي تتنبأ. أما في مسرحية إخلاصي فإن (الحاسوب) هو الذي يتنبأ. وكما يرى نقاد سوفكليس، أن أوديب قتل الأب. أي قتل الماضي، أما أوديب إخلاصي، فإنه يقتل

الابن، أي أنه يقتل المستقبل. وهذه إشكالية قراءة للواقع والمستقبل معاً. أو رؤية تشاؤمية لوليد إخلاصي.

أما في مسرحية (**مقام إبراهيم وصفية**)، فإنه يجسد طقساً مسرحياً لفاجعة شعبية جرت وقائعها في حي من أحياء مدينة حلب، كما يقول إخلاصي، إذ يتآمر حي بكامله على عاشقين شابين، ويقتلهما، ويتحول قبرهما القسري إلى مقام يتبارك به الناس.

قصة حب، بين إبراهيم اليتيم أجير في المطحنة، وصفية ابنة شيخ الجامع الفتاة الجميلة. وكان إبراهيم اليتيم هذا، مقرباً إلى قلب الشيخ، وهو من مريديه. ولكن بعضاً من وجهاء الحي المقتدرين مالياً، أرادوا الزواج من صفية. ووقع التنافس بين (أبي الروس) تاجر المواشي، و(أبي الكيف) تاجر المخدرات. لكن صفية ترفضهما، لأنها تحب إبراهيم. فيقوم أبو الروس وأبو الكيف وبمساعدة الأتباع بإشاعة أنّ علاقة مشبوهة بين إبراهيم وصفية، وهذا لا يجوز في الشرع، فيحرضا أباها الشيخ الطيب لذبحها، كي يغسل عاره، وعار الحي.

ووفق المفهوم الخاطئ للدين والتدين، امتثل الأب للأمر، وأقنع ابنته بالذبح، وامتثلت هي الأخرى بكامل قناعتها، لأمر والدها. واستلّ السكين وهمّ بذبحها فعلاً، لحظتئذ يتدخل إبراهيم، ويطلب من الشيخ أن يذبحه بدلاً عنها. وبعد أن يكتشف الشيخ المؤامرة، وأن حب العاشقين حباً عذرياً نقياً طاهراً، يكتب كتابهما على سنة الله ورسوله، ويتزوجان؛ ويختفيان في المقام. ويذهب الشيخ بدم طير على سكينه، وعندما يُفتضح الأمر، يجن جنون تاجر المواشي، ويقرر تجديد إعمار المقام، ويحكمون البناء من غير نوافذ، فيختنق العروسان داخل المقام. وهكذا يدفن الحب خلف جدران الأنانية والحقد والهمجية. ومع مرور الأيام يتحول المقام إلى مكان يقدسّه الناس. ويحزن الأب الشيخ الطيب، ويفقد بصره، ويبقى المسكين يدور حول المقام يتلمس جدرانه، ويقول: ولكن إبراهيم وصفية لم يموتا، إني أسمعهما في ابتهالات المحتاجين وأراهما في تساؤلات المعذبين.

في هذه المأساة، جسّد وليد إخلاصي فاجعة شعبية، قد يكون لها أس واقعي، لكنه عكس حياة المجتمع، ليس بالضرورة: في حلب، بل ربما تقع في أي مدينة من مدن العالم الثالث، حيث سطوة رأس المال المتوحش والفهم الخاطئ المتحجر للتدين، وانسحاق الناس البسطاء، تحت وطأة الأعراف والتقاليد البالية، والمفهومات الخاطئة للدين، وبطش المتنفذين في المجتمع.

مأساة (إبراهيم وصفية) كشفت حال المجتمع، من خلال قصة حب بريئة، لتظهر الذئاب المتربصة بهذا المجتمع، وتفضح الأنانية، والجشع، واللؤم، وتورم الذات، والجهل. وذلك في تصرف الموسرين، سواء في عودتهم من الحج، أو في سلوكياتهم اليومية، وتظهر البؤس

والتعاسة في القاع الاجتماعي، والانتهازية التي لا يخلو منها مجتمع، وتواطؤ السلطة مع الأغنياء، من خلال رئيس المخفر وغيره.

***

تقتضي الأمانة العلمية، العودة إلى نصوص كثيرة، وأسماء جادة قدّمت نصوصاً هامة أغنت المشهد المسرحي، وتناولت موضوعات مختلفة: تاريخية، وفلسفية، ووطنية واجتماعية، وأذكر على سبيل المثال:

- الأب إلياس زحلاوي
- خليل هنداوي
- معروف الأرناؤوط
- عبد الوهاب أبو السعود
- عمر أبو ريشة
- سليمان العيسى
- علي كنعان
- عدنان مردم بيك
- حكمت محسن
- مراد السباعي
- حسيب كيالي
- صدقي إسماعيل
- غفريل كحالة
- نذير العظمة
- وليد مدفعي
- وليد الفاضل
- يوسف مقدسي
- فارس زرزور

- رياض عصمت
- عادل أبو شنب
- خالد محي الدين البرادعي
- أحمد يوسف داود
- محمد أبو معتوق
- عبد العزيز هلال
- جان ألكسان
- حمدي موصللي
- جوان جان

وغيرهم وغيرهم.

وأعتذر من الكتاب الشباب الذين لم أقرأ لهم بعد.

إن الحديث عن النص المسرحي المعاصر، وعوامل التأثر بالمسرح الأوربي الغربي، والمسرح الروسي والسوفييتي، ونشوء تيارات ومذاهب انعكست بشكل مباشر وغير مباشر في كتابات المسرحيين السوريين، مثل: الواقعية، والتعبيرية، والسوريالية، والملحمية، ومسرح العبث واللامعقول. وتيارات ما بعد الحداثة، تتطلب وقفة أخرى، لا بل وقفات طويلة.

الإبداع عمل فردي، والثقافة عمل جماعي، والمسرح أحد أهم وجوه الثقافة، ولذلك يتطلب جهوداً مكثفة، من كل المهتمين، والمخلصين للمسرح، لإعادة المشهد المسرحي إلى تألقه.

***

وأختم بمقولة شكسبير:

(هذا العالم مجرد مسرح).

ويقول:

هذه الدنيا خشبة مسرح

وجميع الرجال والنساء مجرد ممثلين.

***

هوامش:

1ـ فرحان بلبل ـ شؤون وقضايا مسرحية

كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار (71) ص 36 ـ دبي ـ 2012

2ـ المصدر نفسه ص39

3ـ د. نبيل الحفار ـ الحياة المسرحية عدد 57- ص3

4ـ خالد محي الدين البرادعي ـ خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب. دمشق ـ 1986ـ ص ـ 276

5ـ ممدوح عدوان. مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" ص10- 11

6ـ خالد محي الدين البرادعي ـ خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب. دمشق ـ 1986ـ ص ـ 278.

7 ـ محمد الماغوط. مسرحية (المهرج) ـ ص499 ـ الآثار الكاملة. دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1973.

8 ـ محمد الماغوط. مسرحية (المهرج) ـ ص499 ـ الآثار الكاملة. دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1973. ص566.

9 ـ فرحان بلبل. الممثلون يتراشقون الحجارة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ـ 1975

10 ـ المصدر نفسه، ص 114- 118.

11 ـ القرآن الكريم سورة الفيل

12 ـ عراضة الخصوم ـ دمشق. اتحاد الكتاب العرب 1976 ـ ص89

13 ـ المصدر نفسه ص126

14 ـ مقام إبراهيم وصفية ـ مسرحية وليد إخلاصي، مجلة الأقلام العراقية ـ 1980.

□□

"سرير من الوهم ".. المحكيّ والدلالي

□ د. نضال الصالح *

باستثناءات قليلة جداً، وعلى نحوٍ يكاد يكون خاصاً بالمشهد الروائي العربي، غالباً ما تكون الكتابة القصصية جواز المرور اللازم إلى الكتابة الروائية، وغالباً أيضاً ما يكتفي القاصّ العربيّ بمجموعة واحدة لتكون ذلك الجواز الذي يسمح له بالدخول إلى حلبة الفنّ الروائي، وغالباً، ثالثاً، ما يهجر القصّة بعد أوّل عمل روائي له.

"سرير من الوهم"(1)، رواية د. هزوان الوزّ الأولى، هي أحد النماذج الدّالة على السمة المشار إليها آنفاً في المشهد الروائي العربي عامة، والسوري خاصّة، فهي تأتي بعد مجموعتين قصصيتين له، كانتا، بنسب متفاوتة بينهما، من العلامات المميّزة في منجَز التسعينيات القصصي في سورية.

تتابع الرواية ما تواتر في المنجَز الروائي العربي من حديث عن الآخر غير العربي (الاشتراكي سابقاً هنا)، فهي ترصد التصدّعات التي أصابت الجسد السوفييتي خلال ما عُرف بـ "البيرويسترويكا" و"الغلاسنوست"، وتقدّم هجاء مريراً للتحوّلات التي عصفت بذلك الجسد وجعلته نهباً لإرادات سواه. ولئن كانت كلمة الغلاف، المأخوذة من متن النصّ، تختزل تلك التحوّلات، عبر تمتمة "أولغا"، إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، لنفسها بعد أن انتهت من قراءة محاضر ضبوط الشرطة التي تعمل لديها: "كأنّما وضع الشعب في سفينة تغرق، وبدأ كلّ واحد يبحث عن سبيل للنجاة.."، فإنّ المتن الروائي يحتشد بالإشارات المعبّرة عمّا كان يؤذن بانتهاء تلك السفينة إلى الغرق تماماً.

ومن تلك الإشارات التي لا يدّخر الروائي جهداً في بثّها بين تضاعيف الرواية أنّ المسؤولة في

* أكاديمي وناقد من سورية.

سكن الطلاب تسمح لأولغا باصطحاب أحمد إلى غرفتها مقابل زجاجة فودكا، وأنّ غورباتشوف، "مبدع" البيرويسترويكا" وعرّابها، كما تصفه المسؤولة عن المصاعد في المعهد: "زرع في نفوس الشباب الخمول والكسل.. أحلام الفتيات منصبة في الحصول على جزمة جلد إيطالية ومعطف جلد تركي، ومستعدات لتأجير مؤخراتهن بأي ثمن في سبيل تحقيق ذلك.. نتيجة البيرويسترويكا أصبحت لدينا شركات خاصة للدعارة تحت اسم دور عرض أزياء.. فتياتنا ملأن مباغي وكازينوهات أوروبة وأمريكا وكندا"، ولم يكتفِ بذلك، بل "أرسل ابنته لتعيش في السويد" بدلاً من موطنها، وأنّ الناس يتخلّون عن التعامل بالـ "روبل"، ويلهثون وراء "الدولار"، معلّلين ذلك بأنّ الروبلات "في المستقبل القريب ستستخدم بمثابة ورق تواليت". ومنها أيضاً أنّ رئيس قسم الهيدروليك في المعهد يرسل موظفي قسمه ليقوموا بترميم منزله خلال أوقات عملهم الرسمي، وأنّ المسؤولة عن الفرقة الحزبية، العازبة، تستأثر لنفسها بشقة من ثلاث غرف، ولأخيها المهندس بشقة من غرفتين، على حين لا ينال أحد الأساتذة الجامعيين، المتزوّج وله ولدان، سوى شقة من غرفة واحدة، على الرغم من أنه يحمل درجة الدكتوراه في العلوم التقنية، وأنّ المسؤول الحزبي الأول في أحد المعاهد يبيع المقصف الطلابي في المدينة الجامعية ويشتري بثمنه سيارة لزوجته، وأنّ ما يقلق المسؤولين في معمل الجرارات ليس المحافظة على التربة الزراعية، بل "أن يملأ كل منهم جيوبه بالدولارات من دون.. أيّ جهد".

ولعلّ ما يختزل ذلك كلّه، وما يكنّي عنه، المقبوس التالي من الرواية، الذي يبدو أشبه ما يكون بترجيع جوقة في مسرحية إغريقية قديمة: "الناس التي أتلفها الإدمان على المسكرات والمخدرات.. والسيارات الأجنبية التي غزت المدينة، والدور الريفية ذات الهندسة البديعة خارج المدينة.. شعور باللا مبالاة.. فالمواطن لا يستطيع ممارسة حقوقه ولا يشعر بوجوده كمواطن.. والأسواق والبيوت تغرق تحت طوفان الأفلام والمسلسلات والمجلات والبضائع المصنوعة.. لفرض النمط الغربي والأمريكي.. والنظام السياسي لا يمثّل الشعب بل يعمل على خيانته، ولا يخدم سوى فئة معينة.. أبرز عناوين.. المرحلة، البطالة، الحرمان، الدعارة، الرشوة، المخدّرات، الإرهاب والجرائم المنظمة.. خراب روحي أصاب الكثيرين، أينما تلفتّ فلا تجد إلا عصابات وسرقات ومخدرات وجرائم قتل".

والرواية، بالإضافة إلى ذلك، تعرّي زيف الشهادات العلمية العالية (الدكتوراه) التي حصل عليها عدد من العرب من جامعات ما كان يسمّى: "الاتحاد السوفييتي"، خلال تلك المرحلة، فالمشرف على أطروحة أحمد للدكتوراه يضع له البرنامج اللازم لإنجاز الأطروحة "مقابل عشرين دولاراً"، ويقدّم بشير، الطالب السوري، لمشرفه "سيّارة حديثة مستعملة من ألمانيا"، فيكتب المشرف له الأطروحة اللازمة لحصوله على الدكتوراه أيضاً.

وكما تمعن الرواية في تعرية الخراب الذي فتك بالجسد السوفييتي، سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، آنذاك، تمعن، بآن، في الكشف عن مثالب الجسد العربي المقيم هناك، إما بقصد الدراسة وإما بقصد التجارة أو بقصد كليهما معاً. فالغرفة المضاءة دائماً في المدينة الجامعية بعد الساعة الثانية عشرة ليلاً غالباً ما كانت "تضم طلبة سوريين يتجادلون في السياسة أو طلبة لبنانيين يصرفون عملة ويعقدون الصفقات

التجارية"، وتؤشّر، بآن، إلى غير واقعة شهدها الاتحاد السوفييتي في مطلع التسعينيات، كالخلاف بين الأرمن والأذربيجانيين حول إقليم "كاراباخ". والروائي، في هذا كلّه، وفي سواه أيضاً، يسعى إلى مقاصده على نحو يجهر بهذه المقاصد ويسمّي الأشياء بأسمائها، بمعنى أنّه يقدّم هذه الأشياء عارية من الظلال ولصيقة بالواقعيّ، واليوميّ، ونثر الحياة.

وعلى النحو الذي يتّسم به الأغلب الأعمّ من المنجَز الروائي العربي المعنيّ بالحديث عن العلاقة مع الآخر، ينهض محكيّ الرواية على علاقة حبّ بين الفتى السوري/ الدمشقي أحمد الموفد لإنجاز أطروحة دكتوراه في الهندسة الميكانيكية، والفتاة الأوكرانية أولغا التي تعمل موظفة في الشرطة، بعد أن كانت هزار، الفنّانة التشكيلية التي كانت تبادله حباً بحبّ، قبل أن يغادر الوطن وفي الأشهر الأولى لدراسته في خاركوف، قد آثرت البقاء وإياه صديقين على الزواج، معللة ذلك برغبتها في رعاية أمها المصابة بسرطان الثدي.

وعلى النحو الذي اتّسم به ذلك المنجَز أيضاً بثّ الروائي إشارات عدّة إلى الصورة المستقرّة عن علاقة الشرقي بالمرأة في الغرب، وعلى نحو يذكّر بصورة بطل رواية الطيّب صالح: "موسم الهجرة إلى الشمال"، فـ"بلال"، صديق أحمد في الدراسة في خاركوف، يفرغ "جوعه الشرقيّ" فيما تصل إليه يداه من الفتيات والنساء، وهنّ يتزوّدن "من نبعه المعطاء"، كما يبثّ إشارات عدّة إلى تضاد القيم بين الشرق والغرب، إذ يقول أحمد لأولغا إنّ "الشرقيين أكثر عاطفة وحناناً من الغربيين"، كما يقول في إحدى تداعياته عن علاقته بهزار: "تعالي لأحدّثك عن موسكو الباردة التي صدمتني، الباردة في طقسها وفي روحها"، وما من أحد في موسكو "يمدّ لك يد المساعدة".

صدّر الروائي نصّه بمقطع للروائي "فالنتين راسبوتين": "إلى متى ستظلّين صامتة يا أرضنا الطيبة؟ وهل أنت صامتة حقاً؟"، ثمّ ما لبث أن وضع قارئه أمام مثير سردي، وهو حمل أولغا من أحمد، مبتدئاً، بذلك، من منتصف الحكاية، وذاهباً وآيباً، في الزمان والمكان بين ضفتي ذلك المثير. وعلى الرغم من أنّ هذه التقنية، المتواترة في كثير من الأعمال الروائية، تنتج، عادة، مفارقات سردية، ومن أنّ ثمّة في الرواية غير مظهر لتلك المفارقات، فإنّ الأخيرة لا تبدو بوصفها تخطيباً للزمن، أي بوصفها بناء جديداً له. وليس أدلّ على ذلك من مطابقة المحكي لمرجعه الواقعي، أي إلى احتفاظه بكونه حكاية لا تخيلاً يُداخل بين ما هو واقعي وما هو فنّي، ويقوّض الحكاية ليعيد بناءها من جديد وفق نسق بنائي تتخلّى الحكاية فيه عن نفسها لصالح هذا النسق نفسه، ولتشكّل، من خلاله، منطقها السردي الخاصّ بها والمفارق، بآن، لمنطق السرد الشفاهي. ولعلّ من أبرز تجلّيات تلك المطابقة طغيان السيري على الروائي، وهيمنة السمة الإبلاغية للغة على ما عداها من السمات الأخرى المميّزة للأدب عامّة، ثمّ ارتهان معظم فعاليات الأداء اللغوي، في خطابي الأفعال والأقوال معاً، إلى نسق أسلوبي واحد يطبع الرواية منذ مفتتح قسمها الأول إلى خاتمة قسمها الثالث/ الأخير، وإلى حد لا يمكن التمييز معه فيما يصطلح عليه بالتنوع الكلامي داخل الرواية.

يتشكّل محكيّ الرواية من ثلاثة أقسام، يستقلّ كلّ منها بمرحلة من تاريخ الشخصية الرئيسية، أحمد، وبفضاء جغرافي محدّد، يتضمّن

الأوّل حكاية تعرّف أحمد إلى أولغا في خاركوف وفي بداية إعداده لأطروحة الدكتوراه، ويرصد الثاني مرحلة ما قبل سفره إلى خاركوف، أي علاقته بهزار في مدينته دمشق، ويعود الثالث إلى خاركوف نفسها، أي إلى مرحلة إنجازه للأطروحة. ويتكوّن كل قسم من عدد من الأجزاء: ستة في الأول، وخمسة في الثاني، وسبعة في الثالث الذي يتضمّن داخله سبع رسائل تبعث بها هزار إلى أحمد قبل أن تقدم على الانتحار بالسم. وبتتبّع فعاليات تنضيد الروائي لمحكيّه، ولاسيّما فعّالية تجزيء الأقسام، يخلص المرء إلى انتماء تلك الفعاليات إلى ما هو بنائيّ لا إلى ما هو دلاليّ، وبوصفها مناوئة للمستقرّ في التجربة الروائية العربية التي غالباً ما يبدي الكثير منها وفاء يكاد يكون مطلقاً للحكائي على حساب الفنّيّ، وإنّ كانت فعالية التجزيء لا تعلّل بنفسها مجيئها على تلك الصورة وحدها لا على صورة أخرى سواها.

وعلى الرغم من ترجّح ضمائر الخطاب السردي بين ثلاث صيغ: متكلّم، ومخاطب، وغائب، وعلى الرغم أيضاً من إيهام هذا التنوّع بانتماء الرواية إلى ما يُصطلح عليه بـ"الرواية البولفونية"، وعلى الرغم، ثالثاً، من بناء الروائي نصّه على نحو يكاد يكون متوازناً بين خطابي الأفعال والأقوال، فإنّ ثمّة طغياناً أحياناً، للثاني على الأول. الأمر الذي يكاد يضع الرواية، أحياناً أيضاً، على تخوم الجنس المسرحي، كما هي بآن وثيقة النسب بالجنس الروائي.

عامّة، وباستثناء شخصية "هزار"، فإنّ مجمل الشخصيات في الرواية تتّسم بثباتها النفسي، وبسكونيتها. والروائي لم يكن يعنيه، كما يبدو، الغوص على أعماق هذه الشخصيات واستكناه دواخلها، بل تقديم ظواهرها السطحية، أي بوصفها نماذج لخطابات أكثر منها نماذج لكائنات. وعامّة، أيضاً، فإنّ القارئ لا يميّز تبايناً بين أصوات هذه الشخصيات، التي يغلب عليها صوت الراوي / الروائي، والتي يتمّ إنطاقها بلسان هذا الراوي / الروائي لا بلسانها، كما في قول موظفة الاستعلامات الروسية متحسّرة: "رزق الله أيام زمان.."(25).

والروائي يحفظ لشخصياته وعيها الذي ترعرعت عليه، فأحمد لم يستطع التحرّر من أورام الوعي البطريركي الذي يحكم المجتمعات الشرقية، إذ ما إن فقدت هزار عذريتها حتى تدبّر والده له "مهمّة خارجية خوفاً من أية تطوّرات طارئة تسيء إلى اسمه" (117)، وحتى ردّد أحمد لنفسه: "لو كنت أعيش في مجتمع غربي لتقبلت الأمر واستطعت الغفران، أمّا هنا فالأصابع والنظرات ستلاحقني في أي مكان، ولا هروب من هذا الوشم" (117).

وعلى الرغم من أنّ "هزار" رفضت الزواج من أحمد لحرصها، كما كانت تردّد، على البقاء إلى جوار أمّها المريضة، فإنّ هذا الحرص ما يلبث أن يفصح عن نفسه، بل عن المضمَر من الأنانية فيه حين عبّرت لأحمد قائلة: "أريد أن أعيش حياتي الخاصة كفنانة، أرسم.. أسافر لأرى العالم.. أرقص.. أتعرّف معنى الحياة كما يجب أن تكون"(80). وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الشخصية، هزار، إحدى أهم الشخصيات التي نجح الروائي في تجسيدها لفظياً، إذ قدّم شخصية مختلطة، وصاخبة بالمتناقضات.

وعلى الرغم من أنّ الروائي لم يُعنَ كثيراً بتقديم الصفات المميّزة لشخصياته، فإنّ بلاغة السرد تنوب عن ذلك من خلال بعض المشاهد السردية المتصلة اتصالاً وثيقاً بتقنية الوصف التي تجهر بنفسها في تقديم الروائي لتلك

الشخصيات، ولعلّ أجهر الأمثلة في هذا المجال وصفه لشخصية "أولغا" كما في المقبوس التالي من الرواية: "فأولغا تفاحة ناضجة شهية، وجهها شفّاف تزينه شامة مغرية تحت عينها اليسرى، حاجباها دقيقان، عيناها تشعّان جمالاً غريباً. هما زرقاوان تماماً، شعرها أشقر رقيق، صدرها دافئ طري.."(18).

وكما تمعن الرواية في تقديم تفاصيل للأمكنة التي تتحرّك فيها الأحداث والشخصيات، تمعن في تقديم ما يشبه الثبوت عن الطقوس الاجتماعية في المجتمع السوفييتي، ولاسيما المتعلقة منها بطقوس الزفاف. ومهما يكن الأمر من حفاوة الروائي الظاهرة بأسماء الأمكنة، فإنّ وسائل التعبير عنها لا تحرّرها من خصائصها السياحية، إذ لا يشكّل المكان مكوّناً من مكوّنات النصّ، ولا يمارس دوراً في شعرية الرواية. وتكاد تكون الرواية، في هذا المجال، ثبتاً سردياً لشوارع "خاركوف"، (بتروفسكي، سومسكي..)، وساحاتها، وأحيائها، وحوانيتها، وأطعمتها، ومطربيها. كما تكاد تكون، بآن، ثبتاً سردياً بدمشق: شوارع، ومحال، أبو رمانة، ساحة النجمة، جسر الرئيس، الصالحية، محطة الحجاز، شارع الحمراء.. غير أنّ حفاوة الروائي بمكوّنات الأمكنة التي تتحرّك فيها الأحداث والشخصيات لا تتجاوز حفاوته بأسمائها، رغبة منه، كما يبدو، في تعزيز السمة الواقعية المميّزة لنصّه، وغالباً ما تنتمي تلك الحفاوة إلى نظام سرديّ بعينه، أو منطق سرديّ محكوم بوعي الروائي بإنتاج كتابة واقعية تقدّم المرجع على التخييل، وإلى حدّ يمكن القول معه إنّ القارئ يشمّ رائحة المكان في الرواية لكنّه لا يتقرّاه لفظياً في الأغلب الأعمّ من السرد.

ومن المهمّ الإشارة، هنا والآن، إلى استثمار الروائي تقنية محاضر الضبط، أي تلك التي تطّلع عليها "أولغا"، بسبب عملها في جهاز الشرطة، والتي يضيف الروائي عبرها صوراً أخرى للخراب في السنوات السابقة التي عصفت بالاتحاد السوفييتي، ومن أمثلة ذلك رفض أحد الأطباء إجراء عمل جراحي لاستئصال زائدة دودية لطفل إلا بعد حصوله على مئة دولار. وإلى استثماره تقنية الرسائل، التي تمارس دوراً مهماً في شعرية الحكي، وإن كان بعض الرسائل لا ينهض بأداء وظيفة داخل الرواية، بل يعوّق، أحياناً، السيولة الحكائية ويحدّ من تدفّقها إلى الأمام. وثمّة في الرواية ما يمكن عدّه استطالات زائدة على جسد الخطاب، بل على المحكي الروائي نفسه، أو ما يمكن عدّه نوافل في هذا المحكي، كما في المعلومات العلمية الميكانيكية التي تحظى بحيّز واسع نسبياً من السرد من غير أن يكون لها وظيفة داخل الرواية، وكما في المحادثة الهاتفية، بين "تاتانيا فلاديميروفنا" وصديقتها "لوباشكا"، التي تدور حول زوجة ابن الأخيرة، وفي حوار أحمد مع "فاسيلي" وحكاية الأخير له عن هرب زوجته من المنزل وتبدو تقنية تيّار الوعي / التداعيات، كما في استدعاء ذاكرة أحمد لما مرّ به في دمشق قبل سفره إلى "خاركوف"، أكثر المقاطع السردية امتلاء بجماليات اللغة في الرواية.

وتقدّم الرواية غير مثال عن علاقات التفاعل النصّي، التي غالباً ما تتجلّى من خلال التضمينات غير القليلة لمقاطع من أغنيات أجنبية، لموسكوفيين وأوكرانيين، ومن خلال محاضر ضبط الشرطة، والتقارير الصحفية، وعبر مقطع من إحدى روايات السوفييتي "كوجيفنكوف"، ومثيل له من أغنية للسوفييتي "فيكتور تسوي".

في الأغلب الأعمّ. فإنّ ما تحتشد به الرواية من مقاطع طويلة نسبياً من الأغنيات يسهم، على غير مستوى، في تعزيز حالات الوجد التي تعيشها الشخصيات.

وبعدُ، فإنّ الرواية شاهد على ارتهان معظم النتاج الروائي العربي المعنيّ بالعلاقة مع الغرب إلى اندغام السيري بالروائي، بل بصدور الثاني عن الأوّل. وبعدُ، ثانياً، فهل الرواية سيرة ذاتية لهزوان الوزّ: لدراسته في "خاركوف"، وإقامته فيها، وحصوله من جامعتها على شهادة الدكتوراه في الهندسة الميكانيكية؟ أم هي نثارات من السيرة الذاتية؟ أم سيرة ذاتية وقد تقنّعت بغير حيلة تخييلية؟ أم تخييل سير ذاتيّ؟ أم سوى ذلك؟.

1ـ إصدار خاص. ط1. دمشق 2000.

□□

قـــــــراءة في "المثاقفة وسـؤال الهوية"

□ د. صلاح الدين يونس *

يذكرني الناقد والأكاديمي المصري د. صلاح السروي بما أفضى به ميخائيل نعيمة 1889-1988 عبر غرباله: "ألا بارك الله في مصر، فما كل ما تنثره ثرثرة، ولا كل ماتنظمه بهرجة، عرفت أن مصر مصران: لا واحدة، فهي تفصل بين الرطل والدرهم، وتميز بين الفتر والفرسخ، إن مصر هذه – مصر الثانية – قد قامت تناقش الأولى الحساب، فانتصبت وإياها أم محكمة الحياة ... وبعبارة أخرى إن مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها"

وكما هو معهود عند القارئ، فإن إفضاء "نعيمة" ذاك جاء ترحيباً – من وراء المحيط – بـ"الديوان" ذلك الكتاب النقدي الذي دفع به إلى مصر والعالم العربي أديبان كبيران: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني 1921، والكتاب المذكور اتخذ تسمية "الديوان" على أنه الفتح الجديد، وكأن "الـ" العهدية قد فرضت أستاذيته الجديدة ناسخاً عقلية الشعر الإحيائي مشخصة بشوقي أمير الشعراء، والـ"ديوان" ذاك ذو حجم صغير إذا ما قيس بمؤلفات عصره، لكنه فعل ما لم تفعله المصنفات المعاصرة والمدونات التراثية ...

وأما كتاب الدكتور السروي المنّوه به أعلاه، فهو بحجم الديوان ذاك، ويبدو لي- لو أنه تمَّ التنويه - به عبر غربال جديد- لانتزع وجوداً إعلامياً وكأنه "ديوان" آخر، فالأمة العريقة كالأمة المصرية – وإن مرت بفتراتٍ من السكون- إلا أنها تقفز في الواقع كما الخيال قفزاتٍ نوعية، فالعنوان الذي طرحه الناقد

---

* أكاديمي وباحث من سورية.

المصري المعروف صلاح السروي "المثاقفة وسؤال الهوية -مساهمة في نظرية الأدب المقارن- الصادر عن دار الكتبي للنشر والتوزيع -القاهرة 2012 ــ مصر ... عنوان مسؤول أمام ثلاثة معضلات: **الهوية** بوصفها إشكالية التراث والمعاصرة، الدولة القومية والدولة الوطنية، الدين والدولة، والثانية هي معضلة "المثاقفة" القديمة المستجدة الواقعة بين إشكاليتي: الانكفاء والامتداد، وإن شئت المقاربة المصطلحية قلت: جدلية الداخل والخارج، والثالثة هي معضلة الأدب المقارن الواقعة تحت شرطي: الأدنى والأعلى، وإن قلنا معضلات إلا أنهنَّ عند المكاشفة والتحليل ليستْ بمعضلات، إنما ينبثق الاعتراف بأنهنَّ اليوم مشكلات وجودية عبرْن تخوم المترفات الثقافية أو التسويات السياسية أو الحاجات الجمالية - عبرْن إلى أسئلة وجودية، في عصر غلبت فيه التقانة "أندادها وحاصرت خصومها، والعصر العولمي هذا لم يعلن براءته من "الثقافة" ولا ينبغي له أن يعلن، ومن هنا امتدت معضلاتنا لتتاخم السؤال الإشكالي الأول: كيف يحدد كل من الأدب والثقافة والفن علاقته بالعالم تحت شرط الثورة المتفاقمة للتقانة؟ والإشكال الأول يفضي إلى الثاني وهو كيف يحدد الأدب المقارن وظيفته من خلال طبيعته أولاً ومن خلال تعامله مع الشرط التقني ثانياً؟

وكتابنا الذي نحن بصدده يتألف من مقدمة تذكرنا بمقدمة **ابن قتيبه** لكتابه "الشعر والشعراء" فقد أزاحت المقدمة تلك اهتمام النقاد عمّا بعدها وكأنهما كتابان، أما صاحب "المثاقفة والهوية" فقد صدر للقارئ مقدمة ذات كثافة سوسيوبوليتيكية عالية، أراد من خلالها أن يتطارح مع القارئ القضايا "العالمية" والوطنية والمعرفية، على أن تلك القضايا في الوقت نفسه هي قضايا الفن والأدب والثقافة.

ومن أهم مفردات المقدمة "العالم – الدولة القومية" وعلى الرغم من تخالفهما - كما يرى المؤلف- إلا أنهما ناتجان عن عامل واحد هو نمو الطبقة البرجوازية الأوروبية، ولا ينسى المؤلف أن يذكر بمبشري العامل الخارجي "الاستعمار" على أنه المنقذ من عماءة التاريخية الوطنية ويستشهد بقصيدة لفيكتور هيجو 1802 – 1885 وهو يمجّد نابليون عند حملته على مصر يقول: "بجانب النيل، أجده مرة أخرى – ومصر تتألق بنيران فجره- وصولجانه الإمبراطوري يبزغ في الشرق -ابن المعجزة أذهل أرض المعجزات"

يشير المؤلف إلى انزياح الشاعر الكبير عن موقعه كشاعر إلى موقعه كسياسي، وكأن مصر -هنا- كالقبائل البدوية في الجزيرة العربية خاوية من كل شيء قبل انبعاث الرسالة المحمدية، متناسياً عمر الحضارة الفرعونية في مصر العائدة إلى خمسة آلاف عام.

ثم يمضي المؤلف إلى واحدة من المفردات الأكثر تداولاً وهي "الشرق" و"الغرب" ويستشهد بأقوال اللورد كرومر المندوب السامي البريطاني 1882 ويُميز كرومر باستعلائية بين ذهنية "الغربي" القائمة على المحاكمة الذهنية العالية ولاسيما في الشك والبرهنة ... أما الشرقي فهو سوري كشوارع مدنه "الجميلة" يفتقر إلى التناظر، وذو طبيعة ذهنية محدودة.

مثل هذا التأسيس يُفضي إلى النزعة العنصرية المستعلية العابرة فوق "الإنسانيات" وكأن الشرق كله واحد، وكأن الغرب هو الآخر كله واحد، وهنا نجد **لادوار سعيد** مسوغاً فيما أفصح عنه وهو "شرقنة" الشرق، أي وضعه ضمن ما تصور "الغربي" العنصري المستعلي، وفي مقدمته لكتاب ادوار سعيد "الاستشراق" يقول د. كمال أبو ديب يمثل كتاب ادوار سعيد "الاستشراق" جزءاً من ثورة جديدة من الدراسات

الإنسانية تضرب جذورها في الماركسية والثورة الألسنية والبنيوية ... ينصب هذا التثوير على رجّ الثقافة الغربية وكشف آلية السلطة والسيطرة".

وقد كثر حديث الغرب عن الشرق، ففي كتابه "الشرق ورؤية الآخر" يكتب تييري هنيتش: "إنّ الشرق هو اختراع غربي تمّت صياغته عبر مراحل مختلفة متعاقبة داخل الثقافة الغربية مشيراً إلى تحولات الوعي الغربي بذاته – إنّ صورة الشرق تحدد الانتقال الحاسم في الغرب من الكوسموغينية الدينية إلى الكوسموغينية السياسية".

ويرى الدكتور السروي أن "المركزية الأوروبية" لم ينعتق من الإحساس بالانتماء إليها حتى الكبار "ف"غوته" الذي سبق مفهوم الأدب العالمي عنده مفهوم الأدب المقارن، يرى أن الأدب العالمي قائم على مبدأ "الإخاء الإنساني" نجد أن هذا الإخاء سرعان ما يتراجع أمام صورة الشرق الساكن وصورة الغرب المتحرك - وفي هذا السياق نجد مفهومي "الرائع" و"العالمي" قد تصاحبا مع ظهور الأدب المقارن كشاهدين مغنيين للأدب العالمي المقتصر على الآداب المركزية الأوروبية ... علماً أننا نجد مفهوم "الرائع"قد ظهر عند الناقد الروسي تشيرني تشيفيسكي 1889 في أطروحته "علاقات الفن الجمالية بالواقع" إذ يرى أن الرائع هو المتفوق في جنسه، إن كان الجنس إنسانياً أو مؤنسناً، "الرائع هو التطابق الكامل بين الفكرة والصورة أي: الرائع كل ما هو متفوق في جنسه أو ما يتعذر علينا أن نتخيّل ما هو أفضل منه في جنسه"

ولم ينسَ المؤلف أن استحضر إلى متن الكتاب المقولة الأمريكية "صراع الحضارات" والتي بناها صموئيل هنيديكتون على فكرة مؤداها: الحضارات ترتكز على الدين في زعم من صاحب المقولة خلاصته: إن الدين يمثل المكون الأساسي في بناء هذه الحضارات، والصراع عنده هو إزاحة الحضارات التقليدية القديمة لصالح حضارة الغرب بوصفها حضارة العالم "المصطفى" بحكم الصراع والذي صار معولماً... والغريب اللافت أن الأبنية الثقافية العربية تلقت مقولة "**الصراع**" بردة فعل موازية وهي "**الحوار**" فالحضارات الهابطة لا تصارع ولا تحاور، والسؤال المنبثق الذي يمكن له أن يزيح الثنائية السابقة هو ما طبيعة العلاقة بين الحضارات؟ فالصاعد منها يستمد من الهابط، والهابط لا يهبط بقرار إنما يستنفذ ما عنده، ثم يمد بالمتبقي الصاعدَ...

وفي الفصل التالي من الكتاب "**منهج عمل الأدب المقارن**"

يرى الناقد السروي "أن الأدب المقارن قد تمّ توظيفه لصالح الثقافات الأوروأمريكية في استعلائية تاريخية من خلال ثنائية موهومة هي "التأثير – التأثّر" وكأن المسألة مفردة من مفردات البحث الاستشراقي من حيث هو مزدوج الهدف، أي إن النموذج الجمالي الأوروأمريكي هو القابل للتعميم على آداب العوالم الأخرى، وهنا يبدو "المضمر" مفصحاً عنه، ولكن الأستاذ السروي استثنى من تعميمه السابق "الأدب السلافي" وكان في هذا الاستثناء صائباً إذ فصل بين الشرق الأوروبي والغرب الأوروأمريكي فصلاً أبستمولوجياً.

ومن باب تعزيز الرؤية السليمة للمركزية الأوروأمريكية يستدعي الأستاذ السروي مقولات فرنسيس **فوكوياما** الذي رأى أن: "التاريخ العام الشامل للبشرية ليس له سوى طريق واحد هو "الديمقراطية الليبرالية"، وإذا ما فشل شعب من الشعوب في الوصول إليها إنما يكمن العيب في هذا الشعب أو ذاك" ... هنا يصادر المفكر الأمريكي أو الغربي على العموم الفكرة المطلقة

من الشرق ويُخرجها من التابو الديني إلى التابو السياسي، ويُروى عن الرئيس الأمريكي ترومان "1884 – 1972" وقد حكم ما بين 1945 – 1953 أنه قال لأحد القادة "علّم الكوريين الديمقراطية ولو اضطررت إلى قتلهم جميعاً" ويبدو أن خلفاء ترومان حافظوا على هذه الوصية التي تخفي "تأليه" الذات، وازدراء الآخر.

وفي سعي منه لإظهار النزعة الاستعلائية الغربية يُثير المؤلف السروي "التمبيط" كمفهوم مفصح عن الإحساس بألوهية الغرب وأستاذيته على الشعوب بما لديها من تاريخ ولغات وثقافات وهي في الوقت ذاته مفصحة عن تسويغ وحشية الغرب "السياسية، الاقتصادية، العسكرية" تجاه الشعوب الأخرى، ولكن الغرب إذ يسعى للحفاظ على هيمنته إنما يكتشف الوسائل المستجدة وهي العلم التجريبي وتحويله إلى قوة، وتقانة واستثمارها في التفوق والربح، والاقتصاد القائم على مركزة الثروات بأشكالها بيديه أو في شركاته العابرة للقوميات.

وهذه الأسس إذا ما أضيف إليها "الإعلام" تصنع ما يُعرف بـ"أمركة العالم" وهذه الأمركة حلم الرئيس تيودور روزفلت الرئيس السادس والعشرون 1901 – 1909 ومن قبله كان الشاعر والفيلسوف الأمريكي رالف والدو إيمرسون ت1882 قد أسس لهذا الحلم مبتدأً بما أسماه: أمركة أمريكا داعياً إلى تأسيس الأدب القومي عن الأمة الانجليزية وعن التشريعات التي اشتُقت من تعاليم الفيلسوف الإنكليزي جان لوك "1632 – 1704" وقد خطب في الشباب الأمريكي المتخرج في الجامعات قائلاً: "لقد مللنا الإصغاء لربات الشعر الانجليزي، وإن الدستور الأمريكي أساسه بريطاني فأين الاستقلال؟ آن لنا أن نؤمرك أمريكا، ولا بدّ أن نصنع أدبنا الخاص وإن في قلع الهندي الأحمر من جذوره ورميه في المحيط أسطورتنا الجديدة"

وفي الفصل الثالث "مفهوم المثاقفة" يرى الدكتور السروي أن المثاقفة تعني – في وجه من وجوه المسألة- المساواة في الفاعلية والتفاعل بين الآداب القومية وثقافات الأمم، ثم ينتقل إلى ثنائية: السابق واللاحق، فالأمم صنعت التاريخ البشري على مراحل، ولا يمكن لأمة دون سواها الانفراد بصناعة العلم والثقافة البشريين، مهما غالى دعاة المركزية الأوروأمريكية، ثم يربط المؤلف بين مصطلحين: المثاقفة والمقارنة، فالمثاقفة ذات جذر انثروبولوجي مقطوع الأواصر عن الاستعلاءات العرقية – ففي المؤتمر المنعقد 1938 تقدم العالمان لينشون وهيرسكوفيتش بتعريف للمثاقفة خلصاها من النظرة العرقية الأنجلوساكسونية: "مجموعة من الظواهر الناتجة عن اتصال مباشر ومتواصل بين أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة مع ما يترتب على ذلك من تغييرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك".

ثم يشتق الباحث الابستيمولوجي من التعريف السابق أنساقاً مساعدة، كالحوار والاستيعاب والتمثل، وكذلك يشتق نسقاً آخر معاكساً هو الرفض، التمرد والاستغلال من جانب المستعلي الرافض لفكرة المشاركة.

وبما أن كثيراً من الباحثين كمحمد برادة يرون في المثاقفة بعداً سوسيولوجياً متقارباً مع التغيير الثقافي الناتج عن التواصلات القسرية كالاستعمار، والطوعية كالأسفار والتجارة... ولكن الأستاذ برادة يرى أن التغيير يطال الثقافتين المتصلتين بالأدوات المذكورة، ومن هنا نرى أن جدلية الأعلى والأدنى قائمة عند طرف "المركزية الأوروأمريكية" وهي عند موقف آخر تحمل التواصل النّدي بين طرفين من خلال الاعتراف بضرورة الآخر وبضرورة التكيف مع معطياته.

لكن الدكتور محمد مفتاح في كتابه "مشكاة المفاهيم – النقد المعرفي والمثاقفة" يرى أن الأساس الراسخ للمثاقفة "هو الخيال" وكان يشير بخياله إلى العلاقات بين الثقافات العربية والعبرية والهلينية ثم يستنتج أن الثقافات تتداخل... تتفاعل... تتعارض من دون قيد أو شرط مسبقين".

ومن قبيل استيعاب الشرط الداخلي للثقافة الوافدة أو قدرة الداخل على التعامل مع تحولات الخارج يُعطي المؤلف السروي شاهداً من الوضعية المصرية فيما يخص ظهور الرومانسية اذ يرى أن التحول البرجوازي المدني الغربي قد لاقى صداه في النخبة المثقفة من البرجوازية الصغيرة في مصر، فهذا التلاقي مثّل لحظة تاريخية مثلتْ بدورها ولادة الطبقة المتوسطة وخاصة بعد 1919 تلك الثورة التي فتحت آفاق التقدم التاريخي في مصر ... ومن موقع إغناء آرائه يستدعي الدكتور السروي من عمق الغرب الأمريكي المستشرق بيتر جران في كتابه "الجذور الإسلامية للرأسمالية" الذي يرى أن مصر قد شهدت نشاطاً علمياً وثقافياً واقتصادياً خلال القرن الثامن عشر من دون احتكاك أو تأثر مباشرين بالثقافة الغربية، وكان يرمي "جران" إلى نتيجة مؤداها: إن مصر لم تنهض بفعل الحملة الفرنسية 1798 – مفترضاً أن لكل أمة طريقة في اكتشاف الحداثة، ويبدو – من وجهة نظرنا – أن المستشرق الأمريكي- من موقع عدائه للغرب الأوروبي- أخذ يضخم الوضعية المصرية، فقد وجد أن الشيخ حسن العطار كان متقدماً على نظرائه من متنوري الغرب، وهنا ندخل في مشكلة وهي أن الظاهرة الفردية المصرية لا يمكن أن تواجه منظومة "الأنوار الفرنسية" المستندة إلى الكشف الجغرافي والإصلاح الكنسي وتقدم النزعة التجريبية "فيزياء بيكون ونيوتن" وانطلاقة الفلسفة النقدية العقلانية "اسبينوزا" وهذا المستند أظهر تقدم العقل البشري بحدود غير مسبوقة لكن الرأي المهم لـ"جران" هو قوله: "الغرب يعتقد دائماً أن نهضته تفترض اضمحلال الآخر، مهما كان هذا الآخر".

وفي الفصل الرابع "نوعا المثاقفة وآليات عملها" يحدد مؤلفنا طبيعة الأسئلة المنبثقة من الحاجة الثقافية من خلال دراسة البنيات الاجتماعية الطبقية الحاكمة وتبدياتها السياسية وأبنيتها الثقافية على المستويين: الفكري والفني التليد منها والطريف، ولا ينسى أن يستحضر إلى متن الأسئلة تلك التحديات الوجودية القائمة والمتخيلة خالصاً إلى رأي خلاصته: كل بنية اجتماعية تطرح رؤاها ومفاهيمها من خلال أبنيتها الثقافية الفاعلة وهو تعايش التحدي الوجودي ... وهنا تبدو مشكلة الانزلاق نحو قراءة مستعجلة أو قراءة تحت شرط أيديولوجي خاص مما يؤدي إلى "طرح" سؤال ثقافي زائف الذي ينتج عنه ثقافة زائفة غير حقيقية، كأن تستعيد الأمة من تراثها ما لا يمكن استعادته كما بث الإعلام المصري أنباءً مؤداها أن "العبور" في حرب 1973 قد أُيِّد بجنود لم يرها العدو كما في غزوة بدر، وهذا الاستدعاء يفترض سؤالاً طقوسياً يزيح السؤال السياسي القائم على الإعداد والتحرير... أو كما تطرح دول أسيا العربية حاجتها الضرورية "لكرة قدم على شاكلة الغرب المتقدم متغافلة عن الأسس كالقانون والتعليم والعمل... ومما لاحظناه اهتمام المؤلف بمستويات المثاقفة فيراها: طوعية ومن مفرداتها التمثل للخارج لا الامتثال كتمثل الكتابة الروائية الواقعية للأدب الواقعي العالمي "الأرض" للشرقاوي "الثلاثية" لمحفوظ "القنديل" لحقي... والمفردة الثانية كانت "التكيّف" ويعني التعايش والتجاور مع الوافد بصرف النظر عما

تعنيه الكلمة في علم النفس، والمفردة الثالثة وحدها في "التحصن والرفض" بمعنى آخر في الانعزال والانكماش وعدم القبول بما عند الآخر... أما النوع الثاني من المثاقفة فهو "المثاقفة القسرية" وقد عنى بها المؤلف صراحةً "التي تقوم على فرض أنماط سلوكية وأطر معرفية – مفهومة لا تتطلبها الجماعة البشرية المحددة ولا تسعى إليها في طورها الاجتماعي – التاريخي المحدد" وكأنها إملاء ثقافي، أو جبرية الأعلى على الأدنى، ومن إغناء الفكرة استحضاره لشاهد من أباطرة روما عندما هنأ جيشه المنتصر "لقد هزمناهم وجعلناهم يعبدون آلهتنا" ويشفع الدكتور السروي إغناءه السابق بشاهد لاحق هو محاولة إزاحة الدول الاستعمارية للغات الوطنية وإحلال لغتها كما فعلت فرنسا في الجزائر، أو بريطانيا في هونغ كونغ، ويبدو أن للمثاقفة القسرية آليات عديدة أهمها، تفتيت الهوية الوطنية، الإحلال والإزاحة، خلق الحاجات الثقافية، وهنا لا بد من التسليم بأن ما ينتجه الغرب المتقدم "**المستهلك –الربّح**" يصبح ضرورة، ضرورة زائفة طبعاً.

ثم ينهي المؤلف كتابه بملحق "**سؤال الهوية في الرواية العربية، كصورة لجدل الأنا والآخر**" إذ يرى أن الرواية أكثر العناصر الثقافية الإبداعية فاعلية في طرح سؤال الهوية ومعالجتها فنياً وفكرياً" وهذا الأساس لم يطرحه المؤلف بشكل مقدمه على الطريقة القياسية، إنما نتيجة لاستقراءاته للنصوص الروائية ولاسيما تلك التي عكست علاقة الشرق "المحلي" بـ"الغرب" العالمي "الاستعماري" وهو إذ يرى في الرواية أكثر الأجناس تمثلاً للهوية، فإنما يرى ذلك من خلال حضورها في الوجدانين الفردي والجمعي من خلال اشتباكها مع مفهوم الذات والكينونة الوجودية للجماعة العربية "في علاقتها المصيرية مع المستعمر الأوروبي أو المستوطن الغازي" ويستعرض المؤلفات نسقاً من الأعمال الروائية التي تاخمت العمق الوجداني الجماهيري "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، ونيويورك/80/ ليوسف إدريس، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف... ثم يستقصي جهود الرواية في البحث عن الهوية وينتقل بعدها إلى مسألة الهوية.

وإن كان من مآخذ على الكتاب فإنما نجده في إهماله لنص أدبي يُحلل من آدابنا ولنص آخر من آدابهم كدرس تطبيقي على "الهوية" من بين مضمرات النص ومعطياته، ويبقى رأي برنارد شو قائماً "سئل هل تؤمن أن الروح القدس هو الذي كتب التوراة فقال كل كتاب يستحق أن يُقرأ وأن تعاد قراءتهُ هو كتابٌ كتبه الروح القدس"

الكتاب عمل فردي ينم عن وعي شمولي بـ"الجمالي" و"السياسي" ويقوم على الربط بين المتباعدات ولاسيما بين المحلي والعالمي

□□

كيف تفترش العنكبوتية مجالس الأدب؟!

□ هدى أنتيبا *

هل تجتهد العنكبوتية لتدمير الأدب؟ ولماذا تتشاحن محركات البحث حالياً لابتكار مفهوم جديد للأدب؟ "نكتب لنكون الأفضل".. أين أصبحت تلك المقولة وأطلقها الروائي البرتغالي "أنطونيو لوبوآنتونيس" صاحب الأعمال الأكثر مطالعة عالمياً في عصر الثقافة الرقمية!؟ وكيف يزرع الكتاب الإلكتروني القلق الوجودي في وجدان القارئ وكان نظيره الورقي تعويذة تطرد المخاوف؟ هل صحيح أن العنكبوتية أعادت الأدب أدراجه إلى ما كان عليه في القرن التاسع عشر؟! أين الطوفان المعلوماتي على "النيت" من فيض ما وراء المعرفة عند "أفلوطين"؟....

وإلى أية معرفة تهدف اعترافات قراصنة "الويب" المتدفقة كشلالات إلى واجهات محركات البحث؟ وفي أي عالم سيعيش الأدب غداً: في العوالم الافتراضية أم؟ وأية تعبئة تمارسها تلك المحركات لضرب الأدب في عقر داره؟

هل لا يزال الكتاب يشكل حماية من حقائق الوجود القاتلة كما قال "نيتشه"؟

بأي سلاح يقتحم الأدب ساحات حروب "الويب" بعد معاركه الإيديولوجية: الطبقية والعرقية..؟ هل يشبه الكتاب الالكتروني بطل "كافكا" المدعو "غريغور ساما" في هلوساته التي لا تنقطع؟ ولماذا تسعى شبكة الشبكات لإفراغ التراث الإنساني من مضامينه وإقامة ثقافة مكانه على قياسها؟

---

* إعلامية من سورية.

كيف تتجاهل العنكبوتية "التاريخ" سادن أدب الأمس والغد؟

هل تتحول الحروب الإيديولوجية المعاصرة إلى معول يهدم التاريخ؟

ألم يرَ "سيسرون" وفلاسفة الأنوار من قبله أن التاريخ الأدبي هو... سيد الحياة؟ وكيف تقف العنكبوتية وراء عسر حضارة رقمية عبثية كعالم أدبها الافتراضي؟

لماذا لا يصنع الكتاب الإلكتروني عصر أنوار جديداً؟ ولماذا يجتذب النشر الأدب الإلكتروني كالمغناطيس؟ ومتى تحققت طروح الأديب "جورج باتاي" إن الإفراط والإسراف يؤدي إلى ضياع السيادة الفكرية وهو ما وصلت إليه "النيت"؟

ألم يولد ما يسمى الأدب الإلكتروني عنفاً فكرياً يمارسه مستخدمو "النيت" على كياناتهم المغلقة من خلال بحثهم عن لا نهايات الممكن كما تفيد روائع "باتاي" رجل المستحيلات كما يلقب؟ ألم تعمل مؤلفات هذا الروائي والشاعر والصحفي (مؤسس تيار الهجوم المضاد) على نسف الخلافات القديمة الحديثة بين الفلسفة والشعر والرواية...

بعكس ما تحدثه صفحات "الويب" حالياً؟ هل تسهم "العنكبوتية" في انقراض الفكر الفلسفي وفنون الأدب والتشكيل والموسيقى..؟ وكيف تؤسس الإنترنت لما بعد عالمها الافتراضي؟ ولماذا عادت الرومانسية المتأخرة (هناك أخرى متقدمة في القرن التاسع عشر) إلى معالجة ا لشر عند الإنسان كما فعل "دانتي" و"نيتشه" و"دوستويفسكي" و"بودلير" و"سيلين" و"جان جونيه" و"ريتشارد ميليه" و"لوران أوبرتن" و"بيتر لوغيريش" باعتبار تلك النزعة طبيعة الأدب الثانية؟ وكيف يتحدى جحيم "دانتي" وورثته أمثال "دان براون" (صاحب "شيفرة دافنشي") جنة "العنكبوتية" المزعومة؟

كوميديا إنسانية أم؟!...

أين دور الأدب في "العصر الرقمي الجديد" وهو عنوان مؤلف لرئيس "غوغل" في بريطانيا "ايريل شميد" صدر في أيار 2013؟ ولماذا يتجاهل أدباء متوّجون من وزن "غونترغراس" ــ حصد نوبل في الآداب عام 1999 وصاحب "الطبل والصفيح" و"الفيضان" و"الطهاة الأشرار" ــ محركات البحث ومكتباتها ويعتبرونها هراء؟! هل صحيح أن الكتابات الأدبية المزعومة على "النيت" لا معنى لها ولا قيمة كما هي حوارات "ساينفيلد" وهو مسلسل تبثه قناة "إن بي سي" منذ التسعينيات حتى اليوم يتناقش بطل "جيري" مع جاره "كرامر" الأشعث الرأس على امتداد الحلقات الطويلة دون هدف وببلاغة مدهشة مغلقة يغيب فيها الموضوع والحبكة والأحداث؟ يشير "معجم المسلسلات التلفزيونية" لكل من "نيلز أبهل" و"بنجامن هو" (صدر قبل عامين من الآن) إلى انصراف عشرات الأدباء إلى كتابة سيناريوهات روايات مسلسلة عرفت شهرة واسعة في القرن التاسع عشر على أيدي كل من "تشارلز ديكنز" و"ألكسندر دوماس" و"أونوريه دوبلزاك".. ألا تمثل تلك الروايات وكانت تنشرها الصحافة المطبوعة آنذاك ــ "الكوميديا الإنسانية" من خلال تصويرها المستجدات السياسية والاجتماعية والثقافية لعصرها؟ لماذا سقطت أقلام أدبية غربية معروفة في فخ المسلسلات المتلفزة وهجرت مناخات وفضاءات مألوفة لديها؟ هل لأنها تركض وراء الربح المادي أم؟! يعترف الروائي الأمريكي "جورج بيليكانوس" بعد رفاقه من "ريتشارد برايس" و"دونيز لاهان" إلى "ريتشار

مالهسون" و"ستيفن كينغ" و... أن كتابة السيناريو تدر ثلاثة أضعاف ما يحصل عليه من تأليف أية رواية مطبوعة وعشرة أضعاف الكتابة الصحفية وثلاثين ضعف مداخيل التدريس الجامعي" فلماذا إضاعة الجهد والوقت مقابل حفنة من الدولارات لا تسد الرمق؟ لكن هل صحيح أن بلاد العم سام تشكو من شحٍ على صعيد الإبداع الأدبي من نظم القصيد إلى التأليف الدرامي المسرحي؟! وهل يدفع نضوب ينابيع الإلهام عبر ضفتي الأطلسي لدى أدباء كبار هؤلاء للاستدانة من أسلافهم واقتباس مواضيع ذات شعبية على غرار ما فعل "دان براون" صاحب "شيفرة ديفنشي"؟ روايته الجديدة وعنوانها Inferno "إيفرنو" نشرتها دار "راندوم هاوس" الأمريكية لتترجم إلى الفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية في آن معاً (صدرت بلغة موليير أيار 2013) يستوحي "براون" موضوعها من "الكوميديا الإلهية" لدانتي آليفيري.. ليغدو بطلها "الظل" شبيهاً بالعنكبوتية مطارداً يلاحقه "الهاكرز" = قراصنة "النيت" و..."ظل" يسير في طرق لا يمكن العودة منها اتجاهها واحد لا مخرج له.. يواجه هذا البطل (الظل) في رواية "دان براون" "انيفرنو" كل من "فيرجيل" الشاعر ونظيره "دانتي" على غرار مواجهة الشاعرين اللاتينيين للشيطان "لوسيفر" (رمز العنف على الإنترنت) وذلك في الدائرة التاسعة من الجحيم ـ ألم تسقط تلك المواجهة مزاعم عشاق "الويب" أن صفحاته بساط ريح مريح يحملهم إلى عوالم "نيرفانا" السعادة؟! لتتصرف مجموعة من مشاهير الأدباء إلى كتابة الرواية التاريخية المضمون أمثال "غافيه مارياس" و"جافيه سيركاس" وآن ماري غارات" وتحقق ثلاثيتها الجديدة أعلى نسب مبيعٍ في دول الفرانكوفونية والأنغلوساكسونية معاً..

وتحمل الثلاثية عناوين: "يد الشيطان" ـ وتدين "آن ماري غارات" من خلالها "العولمة"... و"طفل الظلمات" و"مفكرو الغد" ونشرتها دار "آكت سود" الفرنسية مؤخراً.. لتشغل مدن الضواحي بطولة الثلاثية... مدن لا هوية لها على غرار "النيت" غير مدعوة للحفاظ على تراث أو معلم حضاري أو... فأبنيتها البرجية يمكن إزالتها كما تحمى صفحات "الويب" وإقامة مكانها مرآب أو حديقة بالنسبة للأولى وصورة أو لوحة بالنسبة للثاني... لا يتعلق القارئ بتلك المدن لأنها تثير اللامبالاة ليس إلا... وهنا يظهر الإسقاط واضحاً... أليست العنكبوتية غارقة في العدمية على غرار مدن الضواحي أكانت من الصفيح أو الأسمنت غير المسلح؟ مدن هي لا تتمتع بجمالٍ ولا بقبح على صعيد الشكل ولا تدع أهلها يألفونها؟ أو يتعلقون بها... لماذا لم تضع تلك المدن تاريخها المشرّف وتراثها المتوارث تسأل الروائية؟! أين موقع لصوصها؟؟ هل يشبه هذا الموقع مواقف قراصنة "الأنترنيت؟ وأين القصيد الإلكتروني من شعر "هوميروس" وملاحمه؟ أين وطن العنكبوتية؟ يتخيل "كغافيس" الشاعر اليوناني الذي عاش في المرحلة الانتقالية بين القرنين التاسع عشر والعشرين في قصيدة "العودة إلى الوطن" أحاديث وحوارات تدور بين عدد من فلاسفة الإغريق القدامى على الشكل التالي:

ـ حسناً ها نحن على وشك الوصول يا هيرمبوس.....

ـ بعد غدٍ على الأرجح حسبما صرح القبطان....

ـ على أقل تقدير نحن نبحر في بحارنا ـ في مياه قبرص وسورية ومصر....

ـ المياه العزيزة على أوطاننا ـ لماذا هذا الصمت؟ اسأل قلبك!!....

ـ إنه زمن الاعتراف بالحقيقة: نحن أيضاً من بلاد الإغريق......

ـ ماذا يمكن أن نكون غير ذلك؟ ولكننا نملك عواطف ومشاعر آسيوية....

ــ يجب علينا ألا نخجل من الدماء السورية والمصرية الجارية في أوردتنا بل علينا أن نفخر بها باستمرار....

هكذا قرأ شعراء الملاحم اليونانية والفارسية والهندية أوطانهم في حين لم ينطلق شعراء "الإنترنت" إن جاز تسميتهم هكذا بعبارات ذات دلالات تغوص في تاريخ بلادهم وجغرافيتها وفنونها وآدابها وتواصل حضاراتها... لكن...

سجالات الأنوار...

إلى أية مدرسة فنية ينتمي الأدب الإلكتروني وعوالمه الافتراضية؟ وأية آداب ترافق ما يسمى عصور الأنوار منذ أيام "بيريكليس" والقروسطية وصولاً إلى الآن؟...

عرف القرن الثامن عشر عصر أنوار أوروبياً أضاء شموعه وحمل مشاعله أدباء وفلاسفة و"مورخون" و"أمثال" "دالامبير" و"ديدرو" صاحبا أول دائرة معارف من نوعها.. و"كابانيس" و"هيليفسيوس" و"كونديلاك" و"نيقولاي"... لكن ما من عصر تجاهلته الأنوار أكان حجرياً أو جاهلياً أو قروسطياً أو حديثاً.. أو... فهل تقيم أنوار اليوم علاقة صداقة مع "عولمة الأدب"؟ و...

أي أدب تنجبه العنكبوتية؟! وكيف سيخرج أدب الألفية الجديدة من ثقوبها السوداء؟

وهل كتابة ما نفكر فيه ينير هذا العصر كما حدث في القرن الثامن عشر على الويب مثلاً؟! وماذا تقول "الويكيبيديا" لمتلازمة فلسفة الأنوار؟

وأية مفاهيم تنكب "العنكبوتية" على تغييرها؟! رغم أن زوار "ويكيبديا".. دائرة المعارف الافتراضية يتجاوز عددهم شهرياً [350] مليون زائر إلا أن هذا الموقع لم يطور قدراتهم على التحكم بالمعارف التي باتت في متناول يدهم ولا أصبح تفكيرهم أكثر عقلانية من أسلافهم الذين عاشوا عصور أنوار ذات صولة وجولة (في القرن الثامن عشر على سبيل المثال)... فخلال العصر المذكور كانت الدعوة مفتوحة أمام المفكرين من فنانين وأدباء و.... لتشكيل مجتمع نخبوي يتكون من هؤلاء الفلاسفة والكتاب و... للإسهام في تقدم الإنسانية... أما اليوم فقد عملت "العنكبوتية" على تجميع أفرادٍ من كل صوب دون تمييز بين مؤهل ومن لا علاقة له بالعلوم والفنون و... من خلال "النيت" وتبني مواقع إلكترونية تدعو دائرة معارف أو أية تسمية أخرى ليشكل الموقع/الدائرة مرآة عصره علماً أنه حاوية لثرثرة العنكبوتية ليس إلا.... ثرثرة لا يمكن تدويرها إذ لا فائدة لها لأنها نتاج معارف غير متجانسة تتراكم آلياً ولا يمكن الاستفادة منها... وهو ما عبرت عنه رواية "جنيفر إيغن" وعنوانها: "ماذا فعلنا بأحلامنا" وهي أديبة أمريكية حصدت روايتها جائزة "بوليتزر" عام 2011... وصنّفتها مجلة "تايم" بين المئة شخصية أدبية الأكثر تأثيراً على الحياة النقدية الأنغلوساكسونية.. وهي من مواليد نيويورك تأثرت بكل من "جيمس سالتر" صاحب "السعادة الكاملة" وبأعمال الأديب "مارسيل بروست"... تنتقد "جنيفر" في روايتها الزمن الراهن الذي أصبح يقاس بالمتغيرات التكنولوجية.... يدور موضوع: "ماذا فعلنا بأحلامنا" حول مغامرات الحسناء "ساشا" التي تحترف سرقة جيوب عشاقها مع المدعو "بيني" ورفاقه من جماعة

"البانكي" وارتبط مستقبلهم أواخر السبعينيات من القرن العشرين ببيع وبنجاح أسطواناتهم.. تنتقل "إيفن" من ثم إلى القارة السمراء ومنها إلى "نابولي" الغد لتغطي أحداث الرواية نصف قرن من ثورات تقنية ترمي إلى جعل الإنسان خالداً بإطالة عمر شبابه... فتصور صناعة الأسطوانات المتغيرات الإلكترونية المتسارعة بشكل مخيف في العصر الرقمي الجديد الذي يحمل الخيبات والانهيارات... لتتوقف رواية ما بعد الحداثة تلك العام 2020 في "مانهاتن" مع نزول جيل جديد تصم آذانه موسيقي هواتف تدّعي الذكاء لكنها تنقل لمستخدميها أمراض التكنولوجيا الحديثة... لعل أبرز الأمراض المنتشرة عدواها في عالم اليوم ظاهرة "الغباء"... أليس التلفزيون: "صندوق الغباء"؟ ألا تجعل العنكبوتية الأجيال الراهنة أكثر غباء من أسلافها كما كتب أكثر من أديب؟؟ في كتاب صدر حديثاً – عن دار المطبوعات الجامعية في فرنسا لصاحبه "كارلوسيبولا" عنوانه "قوانين الغباء" وهو مؤرخ وروائي وبروفسور في جامعتي "بيركلي" و"بيزا" يسجل أرقاماً قياسية في إيطاليا على صعيد المبيع يؤكد مؤلفه "سيبولا" أن الغباء مهنة تحترفها شرائح ضخمة من المجتمع دون أن تدري أنها مصابة بتلك العدوى... وينطلق هذا المؤرخ من قاعدة ذهبية تميز بين أربعة أقسام من البشر: الأذكياء واللصوص والأغبياء والبلهاء... فيقول "قد يكون اللص أحياناً ذكياً أو غبياً علماً أن تصرفات هذا النوع من الناس تؤذي الآخرين"... أما الغبي فهو الذي يحمل الخسائر للآخرين ولنفسه معاً وهذا النوع أخطر من اللص... ليطل السؤال: هل جيل النيت أكثر غباءً أم ذكاءً في عصر يرفع شعار "الأنوار" وقد تخبو شعلته قبل نهاية العقد الحالي؟! وإلى أين تذهب بنا المعاصرة اليوم؟!.. وفي عالم الرصاص والدسائس وتعميم الغباء عبر "الويب" كيف تتأرجح نزعة المعاصرة بين عالمين: عالم ثابت مغلق وآخر رقمي متحرك كالزئبق تدور أضواؤه في قرية صغيرة الكترونية ليس إلا؟! ومتى أصاب هذا التأرجح الأدب بتصلب شرايينه في الغرب و..؟ أية أنوار تعتق الأدب من هذا التصلب؟

ولماذا تمارس رواية ما بعد الحداثة شد حبل بين طرد مخاوف الإنسان وبين تكريس سخريته من "عبثية" الزمن؟! وأين هم ورثة "فولتير" على صعيد التهكم والسخرية والنقد الأدبي و"ديدرو" بالنسبة للفكاهة وحس الدعابة؟!

"نيرفانا" افتراضية

رحلات العنكبوتية لا تنتهي أكانت كمجلة افتراضية أو أسفار تكوين فنية أو رحلات في قلب لغات يتكلم بها مستخدمو "الإنترنت" كتلك الشيفرات الرمز... وتزدحم بها المواقع الإلكترونية وقد تقتبس من الأدب أو الموسيقى مفرداتها... محطات وسيطة هي للتواصل أوجدت فناً لغوياً قائماً بذاته يتحدى الكتابة الأدبية يحمل اسم الأدب الإلكتروني مجازاً... لكن هل يُكتب لهذا الفن النجاح أم ماذا؟! وهل سيطيح "الويب" وقد امتلأ بصفحات تناطح الفنون الأدبية بمقولة الروائي البرتغالي: "أنطونيو لوبو أنتونيس": "نكتب لنكون الأفضل"؟!

وهل صحيح أن "الأفضلية" في العالم الافتراضي لمحركات البحث وليس لمواقع التواصل الاجتماعي؟! ولماذا لا يستطيع أنصار الكتابة الإلكترونية الانسلاخ عن "الديجيتل" وقراصنته الذين يفبركون لغة مدعية "مزورة" لسانها يطلق الثرثرة ليس إلا؟

ألا يشبه حراك العنكبوتية عبثية "سيزيف"؟؟

وماذا وراء تواصل مستخدميها اجتماعياً... وأدبياً أو فكرياً..؟

أليست ذرائع كتاب صفحات "الويب" شبيهة بأمثولة "أخيل" والسلحفاة؟ وكيف لا تنطبق مقولة أرسطو: "أن الحركة هي واقع نوعي نشعر به لكننا نعجز عن تمثيله عقلانياً أو استنباطه..." على آلية عمل الإنترنت؟؟

وأين فيض ما وراء المعرفة الأفلوطينية من طوفان معلومات "النيت"؟

وكيف يشكل العالم الافتراضي متاهة "النيرفانا" العدمية؟

ما هي تداعيات الفكر الوجودي تعود إلى "الويب" بلا معقوليتها مع ارتفاع منسوب القلق لدى جيل "النيت"... ألا تسلب تغريبة "العنكبوتية" طاقات مستخدميها الفكرية الإيجابية لتزجهم في عدمية تُغيِّب إراداتهم ورغبتهم في العمل؟ ألا يلقي الطوفان المعلوماتي الذي لا لون له ولا طعم أصحابه في دوامة عبث متواتر متجدد يرسخ الشعور بالفراغ في النفوس؟ فالانسلاخ عن الواقع وقضاء ساعات طويلة أمام شاشة الإنترنت والتعلق بعالم افتراضي بعيداً عن المثالية يؤدي إلى سلبية هدّامة... ألم يقل "ميفيستو" في "فاوست" للأديب الألماني "غوتيه": "أنا الفكر الذي ينفي الآخر" (كالتقاليد الفلسفية وأنظمتها)"؟ ألا يحتضن هذا الفكر العبثي نقائض المناظرات والمساجلات والنقد و؟ ألا يمهد الطريق أمام ولادة لغة افتراضية تتنكر للمفاهيم المتوارثة لا بل تبطل مفعول الفكر الموضوعي فتدحض الغيرية وتعزز النرجسية؟؟ أليست تلك النرجسية حقيقة قاتلة كما قال "نيتشه" تؤدي إلى سلبية مدمرة؟!

الكتاب الإلكتروني

لكن كيف يجعل "الويب" من الأديب قرصاناً ومن الكتاب الإلكتروني ابناً ضالاً؟ ومن يقف وراء شح الإبداعات الأدبية في الغرب؟

وماذا في جعبة "العنكبوتية" إلى جانب التوتر الوجودي والقلق العدمي؟

وكيف تختفي أفكار أنوار "ديدرو" و"سيرفنتيس" و"دانتي" و.... لتولد عصور هجينة؟

تتسع شعبية الكتاب الإلكتروني عبر ضفتي الأطلسي مع اشتداد حمى التنافس بين عمالقة الإنترنت: "غوغل" و"أمازون" و"التفاحة" و"بارنيس أند نوبل" (أوسع سلسلة مكتبية تبيع مؤلفات ورقية ورقمية في بلاد العم سام) على هذا الصعيد منذ أن وقّعت تلك التروستات الاحتكارية اتفاقيات مع ناشري الأعمال الأدبية للاستئثار بأسواق واعدة... ها هو e.books "غوغل" يعرض على مواقعه عام 2010 أكثر من 15 مليون عنوان للبيع إلى جانب إغراء أدباء السبع نجوم لتوقيع عقود الكتابة فحرك البحث المذكور أمثال "جيمس باترسون" و"مايكل كونيللي"... ولم تتوقف الأمور عند هذه المحطة لا بل نزلت مكتبات تملك دور نشر إلى الشارع ليقرأ معدو برامجها قصصاً خاصة بالأطفال على مسامع جيل من تلك الشرائح يرتاد الساحات العامة والأرصفة أكانوا يتامى أو مشردين أو.... في مدن الضواحي والحواضر الكبرى والمخازن الضخمة على حد سواء... لكن أية فائدة مرجوة من هذه المبادرة إضافة للربح المادي السريع؟....

وهل تقضي تلك المكتبات الجوالة على العنف المعشش في ضواحي عاصمة كباريس على سبيل المثال في أوساط الناشئة أم؟

يتوجه أدب الأطفال الإلكتروني للترويج للإرهاب والجريمة والاعتداء على حياة الطلبة

داخل المدارس وفي الشوارع بعد التلفزيونات وأفلام الفيديو العابرة للإنترنت... ألا يطيح بتلك الرافعة الأخلاقية المدعوة بالكتاب؟ ألم تعمل تلك الرافعة الورقية على تحدي النسيان والإهمال لدى الشرائح الاجتماعية كافة من خلال المطالعة: بلسم مكافحة الموت البطيء؟ لتصب اهتمامات دول عدة في هذا الاتجاه... فما الهدف من إقامة "الكلوسترز": أقطاب البحوث والأنشطة الفكرية المتخصصة؟ أليست غاية "الاوراتكنولوجيا تزويد تلك الدول بالتكنولوجيات المتخصصة بالمعلوماتية والاتصالات وصناعة آداب وفنون الغد؟! ألا يقدم عشرات من علماء الألسنية والمهندسين والمبدعين في مجالات الفنون كافة خبراتهم وابتكاراتهم لمخابر مؤسسات تتصارع لامتلاكها ومعالجتها في "الداتا سنتر" واستوديوهات رقمية شيدت لهذا الغرض؟ ألا تهتم أنشطة تلك المصانع القطبية بشكل أساس بالملكية الفردية ومفرداتها وحقوق أصحابها؟ ألا يشكل الكتاب الورقي حماية فكرية تكشف مضار الأمية والتخلف وتفضح الاعتداءات وعمليات تزوير الكتب والمؤلفات الأدبية والقانونية خلال سرقة هذا النتاج ونشره على شكل كتب إلكترونية؟! تحدث عمدة لندن في صيف 2010 مطولاً عن الأمية القاتلة المستوطنة في عاصمة جزيرة الضباب حين قال: "هناك أكثر من ثلث طلاب المدارس الابتدائية في لندن يبلغون سن الحادية عشرة دون أن يتقنوا القراءة والكتابة بسهولة هذا إلى جانب نسبة 20٪ من طلاب الإعدادية تجد صعوبة في الوصول إلى المرحلة الثانوية كما وهناك مليون عامل لندني لا يجيد القراءة والكتابة...." وتنتقد باستمرار وسائل الإعلام البريطانية نواقص النظام التعليمي في مدارس المملكة المتحدة على صعيد المطالعة والبحث و... هذا بينما كانت دمشق أيام الأمويين وبغداد أيام العباسيين قد عممت استخدام الورق (زمن هارون الرشيد) لمكافحة تزوير الرسائل والمخطوطات ونشر القراءة كما ذكر المستشرق "بيير مارك دوبياسي" في مؤلفه الخاص بصناعة الورق ومكانة هذا الأخير في بلاد العرب عشية عبور هذه الثروة الفكرية إلى فرنسا القروسطية أيام "شارلمان"... و"دوبياسي" مؤرخ ومدير أبحاث سابق في معهد النصوص والمخطوطات التابع للمركز الوطني العلمي الفرنسي صدر له عام 2008 على هامش احتفالات دمشق كعاصمة للثقافة العربية كتابان "ملحمة الورق" عن دار آرتي و"الورق مغامرة يومية" عند دار "غاليمار" وذلك لمرور 800 سنة على انتقال براءة هذا الاختراع من دمشق إلى القارة العجوز و(2200) سنة على اكتشاف الصين للورق: أثمن الصناعات الحاضنة للثقافة... لكن هل يستطيع الكتاب الإلكتروني تغيير وجه التاريخ كما صنع الكتاب الورقي؟ وهل يصبح دعامة الفكر والفنون بما فيها الأدبية كما شغل سلفه منصب حارسهم الأمين؟ ألا تقف ثقافة الورق وراء عصري النهضة والأنوار؟ ألم يتحول الكتاب الورقي إلى صنّاجة التقدم والتطور؟ فلولا الورق لما استطاعت الإمبراطورية العربية البقاء والاستمرار ويكفيها دور الدواوين وتسجيل المراسلات وكل شاردة وواردة... أليس الورق ذاكرة بديلة للذاكرة الحية؟! أما المنتجات الرقمية فتحتاج للعنكبوتية التي بدورها لا يمكنها الاستمرار دون محركات تعتمد على النفط وعلى تبريد آلاتها على امتداد الليل والنهار... ليظل الورق هو الحياة = شعار متحف فرنسي دشن عام 2008 لعرض مسيرة الثقافة الورقية عبر التاريخ بما في ذلك اختراع "غوتنبرغ"

لآلة الطباعة في القرن الخامس عشر وإصدار الفيلسوف الأديب "ديدرو" أول موسوعة أوروبية من نوعها وابتكار "لوي نيقولا روبير" عام 1799 آلة للكتابة ونسخ الليتوغرافيا.. وفي العام 2011 أجرى "أندرياس ويفند" أستاذ المعلوماتية في جامعة "ستانفورد" إحصائية تفيد أنه في السنة المذكورة أنجبت المعمورة من المعلومات الشخصية أكثر مما جمعه البشر في تاريخهم حتى عام 2010... أما شركة J.B.M فتعترف أن 90٪ من المعطيات التي تجمعها العنكبوتية تعود فقط للعامين 2010/2011 وعملت محركات البحث الكبرى على تخزينها في مكتباتها وأسطواناتها الإلكترونية... ويبدو الصراع اليوم على أشده بين مئة مؤسسة في ولاية "ماساشوسيت" الأمريكية لتحليل ومعالجة ثلاثة مليارات تعليق تلفزيوني على سبيل المثال لعرضها وتقديمها للزبائن عبر المواقع الاجتماعية ويساوي هذا السوق 64 مليار دولار... أما على صعيد الأدب فالأمر أكثر تعقيداً نظراً لافتقاد هذا الفن في العالم الافتراضي الجديد لأبرز خصائصه ألا وهو "الأسلوب"... ألم يكتب "سيلين" صاحب رواية "رحلة إلى نهاية ليل" الذائعة الصيت أن "المهم في الأدب هو الأسلوب"؟ ألم يعتبر "رولان بارت" أن كل جيل من الأدباء قد ينجب "أسلوبياً واحداً أي "صاحب أسلوب متميز" وقد لا ينجب؟ وتسري تلك المقولة على الآداب العالمية دون استثناء... فمبتكرو الأشكال الجديدة في الفنون الأدبية من القطع النادر على امتداد العصور... لئن كانت الأسلوبية كما عرفها معجم النقد الفني هي طريقة حديثة لتصور العالم مرفقة بابتكار أدوات بلاغية وبيان معاصر تصبح الهوة بين الأدب التقليدي ونظيره الافتراضي أكثر عمقاً... فبعد أن ترك كل من "فولكنر" و"سيلين" و"بروست" و"جيمس جويس" بصماتهم على صعيد

"الأسلوبية" في رواية القرن العشرين ها هو القرن الحالي يؤسس لأدب متنكر بزي أفقده هويته لا بل أركانه الفنية... ألم يرسم "أنطونيولوبوأنتونيس" صاحب العشرين رواية عالمية موشوراً جديداً على صعيد الأسلوب يسمح لنا رؤية العالم حولنا بشكل مختلف؟ و"لوبو أنتونيس" من مواليد البرتغال لعام 1942.. أُرسل بعد دراسته الطب كضابطٍ إلى أنغولا المستعمرة البرتغالية السابقة خلال حرب التحرير 1973... ثم عاد إلى بلاده لينشر روايات ومن عناوينها: "ذاكرة الفيلة"... و"لا تقتحم بسرعة الليلة السوداء" و... "وماذا سأفعل عندما سيحترق كل شيء... ومساء الخير أشياء هذا العالم"... و"لم أجدك البارحة في بابل"... "وأدعى فيلقاً"... وأغربها قد تكون: "علي أن أعشق الحجر، والعنوان المذكور مطلع أغنية تراثية في الفولكلور البرتغالي و"ومؤخرة بهوذا"... و"معرفة الجحيم"... و"إعدام العصافير"... وتعتمد أسلوبية "أنتونيس" على المونولوجات المتداخلة دون اللجوء للراوي لسرد أحداث الرواية... أما عوالمه فتتمحور حول "ليشبونة" وضواحيها... أبطالها موظفين متقاعدين وعجائز والمهمشين في أسر وعائلات تتشاحن باستمرار يحلم كل فرد بطفولته كأنها الجنة المفقودة.. مع استرجاع للمرحلة الاستعمارية.. فانهيار البرتغال وتسليط الأضواء على الأحياء المنسية التي تعيش خارج الزمن.. أما لغة رواياته فتجمع بين النثر والشعر بحيث تبدو الحبكة ثانوية بالمقارنة مع الأحاسيس المرئية والمسموعة وما تخلفه من مشاعر في أعماق القارئ.. حتى وصفت أسلوبيته "بالكتابة التعويذة"... وحين يتكلم "لوبو أنتونيس" عن سر نجاحه في عصر الأدب الإلكتروني المزعوم يقول: "إني امتلك أسئلة كثيرة أطرحها في أعمالي لكنني لا أعرف

أجوبتها.. وما أن أحصل على تلك الأجوبة حتى تتحول إلى أسئلة مجدداً".. ومن المفارقات بين الأدبين الأوروبي والأمريكي أن نقاد الثاني كانوا وظلوا يحبذون أولاً تحديث الأسلوب والتنوع في استخدام خصائص الفنون الأدبية عند جيل من الكتاب رأى النور بين منتصف الخمسينيات من القرن الماضي وبين الثمانينيات منه على غرار "بير سيفال إيفريت" و"ويليام فولمان" و"رتشارد باورز" و"جو ناثن فرانزن" و"ريك مودي" و"ديف ايفرز" و"مايكل شابون" و"نيقول كراوس"... وقد حصدت تلك الأسماء مختلف الجوائز الأدبية في تلك البلاد... ثم جاء الكتاب الإلكتروني ليسقط تلك الأسماء عن عرشها مع تتويج النقاد لجيل جديد من الأدباء ينحدر من أرومة أجنبية ولد خارج الولايات المتحدة على غرار دانييل آلاركون" من مواليد "البيرو" ـ و"ديفيد بزموزجيس" ومسقط رأسه "ليتوانيا..." و"ديناومنجستو" المهاجرة من اثيوبيا.. "وتيا أوبريخت" من يوغسلافيا و"غيري شتتفارت" القادم من "روسيا"... وتسعى تلك الأسماء للابتعاد عن لغة الأنترنت والمحافظة على التقاليد الأدبية المتعارف عليها رغم نزول "العولمة إلى ساح الآداب.. فبعد أن كانت ساحة الأدب الأمريكي مثلاً تتسع بشكل خاص، لكل من "هيمنغواي.." و"فيتزاجيرالد"... و"دوس باسوس".. و"جاك كيرواك..." الذين خرجوا من بلادهم لرؤية العالم ها هو العالم اليوم يغزو هذا الأدب من الداخل فيدفعه للخروج من قوقعته لاكتشاف وجهة الآخر والعالم معاً مع فقدان تلك البلاد سنوياً لأحد عمالقة أدبها من "شول بيلو" عام 2005 إلى "ويليام ستايرون" عام 2006 و"نورمان ميللر" عام 2007.. "وجون أبدايك" 2009 و"سالنجر" 2010 و"غورفيدال" 2012... أما "توني موريسون" صاحبة جائزة نوبل في الآداب لعام 1993 و"فيليب روث" و"كورماك ماكارثي" و"دون ديلليلو" فيواجه هذا الفريق هجوماً نقدياً ساخناً يتهمه بتكرار أعماله وشح أسلوبه وصعوبة لغته.. ويجد هؤلاء عراقيل أمام توسيع دائرة قراء مؤلفاتهم لذلك تسارع هوليود لاقتباسها كرواية "كوزموبوليتك" للأديب "دون ديلليلو" وتم تحويلها إلى فيلم ذائع الصيت... أما رفاقهم من أدباء جيل التسعينيات من القرن الماضي فقد طغت نتاجات "العنكبوتية" و"الويب" على شعبيتهم لا بل تكاد روائعهم لا تجد فرصة إعادة نشر نسخ جديدة لها أو طبع مؤلفاتهم الأحدث أمثال "توماس بينشون" و"جويس أو اتس" و"آني برولكس" و"جون إيرفن" و"بول أوستر" و"ريتشارد فورد" وجيمس إيدروى" و"ريتشارد روسو"... وكانت أبرز تلك الأقلام: "بريست إيستون ايليس" ويبلغ اليوم الخميس آخر زوبعة تثير فضيحة في أوساط الأدب الانغلوساكسوني علم 1991 لروايته "الأمريكي المعتوه" واعتبرت رائعة هذا الأدب نهاية القرن العشرين... وكان طغيان منشورات الإنترنيت على الشارع والجامعات والمكتبات الغربية. بشكل عام قد دفع الأدباء إلى الركن الأخير يبحثون عن طوق نجاة بالكتابة للتلفزيون... لكن شعبية الأدب الورقي الباحث عن خلود دائم تبتعد عن نظرية المنتشر اليوم عبر التلفاز.... والكتاب الإلكتروني القصير الذاكرة... والفيديو والهواتف الذكية... ولكن ماذا بالنسبة للضغوطات السياسية التي تمارس على الأدباء في الغرب؟ تتناول الأديبة "جويس كارول أواتس" في روايتها الجديدة: "امرأة الوحل" بشكل مبطن المساومات التي تخضع لها بطلتها "ميريديث" من قبل دور النشر الأمريكية المرتبطة بالدوائر الاستخباراتية كالسي آي ايه والإف بي آي...

وتعمل "ميريدث" عميدة جامعية "ايفي ليغ" المرموقة والتي تخرّج النخب الأمريكية (على غرار الأديبة "أواتس" الأستاذة في جامعة برنستون)... لكنها تعاني من مضايقات رجال السياسة في منطقتها القريبة من نيويورك فقط لأنها تتمتع بأفكار تقدمية تخشى أن تفصح عنها كمناهضتها غزو العراق وأن تطرد بالتالي من عملها فتفقد مورد رزقها... تعيد الحرب الأمريكية على العراق إلى أذهان بطلة "امرأة الوحل" طفولتها التي تشبه ما تكابده أطفال العراق بعيد آذار 2003.... لتعكس الرواية المواجهات السياسية داخل الجامعات الأمريكية الخاضعة للوبيات مجموعات ضغط "المركّب الصناعي العسكري الممول الأساس لمراكز البحوث في عشرات الجامعات الأطلسية... ولا غرابة إصابة الأدب الغربي بشحٍ في أقلامه منذ بداية الألفية الحالية وعودة لوائح الماكارثية السوداء إلى كواليس الأضواء....

□□

قـــــراءة في إشـكالية نظريـة الأجناس الأدبية

(ملاحظات أساسية)

□ رشيد وديجي *

1 ـ في تعريف الجنس الأدبي:

إنه مجموعة من الأعمال الأدبية التي توحدها خصائص مشتركة تبعاً إما لشكل خارجي(البنية، الطول)، أو داخلي (المضمون، الأسلوب،...)، وهكذا فالملحمة نص منظوم شعراً، والمأساة تتألف من خمسة فصول منظومة شعراً على البحر الألكسندري Alexandrin (هو بحر شعري من إثنا عشر مقطعاً صوتياً)، ولكن هذه الخصائص الشكلية ترتبط أحياناً بمميزات أخرى كالطيمة Thème، فالملحمة تفرض عملاً بطولياً بالضرورة،

والشخوص خارقة عن المألوف، وطريقة العرض، فأغلب الملاحم تبدأ بالتضرع للآلهة، أو إلى ربات الفن (الشعر، الرقص...)، وبتعبير آخر، فالجنس خانة تصنف بداخلها مجموعة من النصوص الأدبية تبعاً لمعايير متنوعة، ولذلك فهو مقولة جمالية تتحدد على أساس قرائن وأساليب مكرسة، وتتحكم في انتماء عمل ما إلى هذا الجنس أو ذاك.

ومع ذلك فإن مفهوم الجنس يفتقر إلى نوع من الدقة المصطلحية، إذ ما هي الحدود أو الفوارق بين الجنس **Genre**، والنوع **Espèce**،

* ناقد من المغرب.

والفصيلة **Classe** ، والصنف **Catégorie** ، والجنيس أو الجنس الفرعي **Sous-Genre** ، وفوق هذا هل من الضروري حين نقرأ نصاً دعاه مؤلفه برواية نقرؤه فعلاً رواية ؟

وفوق هذا ما مدى واقعية جنس أدبي ما ، فإذا كان باستطاعتي أن أمسك وأن أقرأ كتاباً لنجيب محفوظ، ولكن بالمقابل فلا يعقل القول أن باستطاعتي أن امسك وأقرأ جنساً اسمه رواية، فوجود جنس أدبي ما يختلف عن وجود نص أدبي ما ، إنه متكون في آن واحد من عدد من النصوص، مثلاً كل المسرحيات الكوميدية المعروضة ، أو المنشورة من أريستوفان إلى يونسكو هذا يعني، إذن، أن الجنس يفرض نفسه كبنية أدبية ذات مستوى عال من التجريد ومفارقة للنصوص نفسها.

فالنصوص هي التي تصنع الجنس لا العكس، ولذلك يرى المنظر الروسي بوريس **Boris Tomashevsky** توماشوفسكي أن الأجناس تقع في مراتب مختلفة من التعريف " إن الأعمال تتوزع إلى أصناف كبرى، تتوزع بدورها إلى أنماط وأشكال وهذه الأصناف الكبرى تتوزع إلى أنماط وأشكال، بهذا المعنى، وبنزول سلم الأجناس ننتقل من الأصناف المجردة إلى التمييزات التاريخية الملموسة، فقصيدة **Byron** ، أقصوصة **Tchekhov** ، رواية **Balzac** ، نشيد روحاني، شعر شعبي، بل وإلى النصوص المفردة".

لكن كل هذا لا يمنع كون الأجناس مقولة ضرورية للأدب، وهذا ما يؤكده هنري جيمس **Henry James** أن الأجناس هي حياة الأدب نفسها ، فمعرفتها تماما ، والكشف عن خصوصية كل منها ، والغوص إلى جوهرها العميق، كل هذا ينتج حقيقتها وقوتها.

بعد هذا التعريف، ننتقل الآن لمعرفة التحول الذي عرفته مقولة الأجناس الأدبية أي تاريخ مفهوم الجنس الأدبي، فكما تقدم لا بد من معرفة المعيار قبل السعي إلى تدميره والانزياح عنه.

2 ـ تاريخ مفهوم الجنس:

ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر ، بدأت تتبلور في الغرب بعض ردود فعل إزاء هذه النظريات التي دامت أكثر من عشرين قرناً ، فتمخضت عن فكرة النص الذي يدمر الحدود ، النص الذي يستقل عن التصنيفات، وعن تصور الأدب من حيث هو كلية عضوية لمجموع النصوص، والتبشير بالشكل المطلق المتحرر من كل المعايير والمواصفات الأجناسية.

بالفعل ففي العصر الرومانسي، وفي الوقت الذي كان فيه الأدباء يطالبون باستقلال الشكل عن الجنس، وبموازاة مع توكيدهم تنوع الأساليب الفردية.

بدأت مقولة الجنس تبدو وكأنها جوهر زائد ، ينضاف إليها نصوص تنكتب خارج الأطر التقليدية المكرسة، ونصوص تضع بالتالي نظريات الأجناس موضع شك وسؤال، ولذلك ففضل التشكيك في مسلمة وجود الأجناس يعود إلى الرومانسية التي صادرت على أن ميزة العبقرية هي عدم الاعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس، والأشكال، والأساليب، والقوالب، والسعي إلى تحصيل النص المفرد.

وبالارتباط مع هذا الموقف الثوري بدا التفكير النقدي في الأدب ينزاح هو أيضاً عن المعايير الأريسطية، إذ كيف يمكن تأويل رواية

للـزائف أو لأحـد الـديني أو Jean Ricardou جـان ريكاردو، بتعـابير أرسـطية بـالطبع لا بمعنى؟ فكيـف تم، إذن، تجـاوز التصور التقليدي للأجناس الأدبية؟

لقد تم هذا التجاوز على ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة انصهار الأجناس

أ- الشكل المطلق

تعد دنيس ديدرو Denis Diderot (1713- 1784) أحد أوائل الذين أعملوا النظر في طروحة تعارض الأجناس الكوميديا والتراجيديا، بدعوته أن حياة الإنسان ليست لا كوميدية ولا تراجيدية، وأنها بين بين، ومن ثم فممارسته للكتابة تقول منزلة بين المنزلتين، أي في تلك الفسحة الموجودة بين الأجناس المتعارضة المعيارية.



اعتبر الرومانسيون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر هم الذين أحدثوا ثورة كوبرنيكية، ومن ثم في مقولة الجنس الأدبي، فقد اعترضوا على إمكانية وجود أشكال هي قبلياً شمولية، ولا زمنية، وذات جوهر محدد.

ففي تصور الأخوين شليغل Shlegel ونوفاليس Novalis، وسواهم من الشعراء الألمان في تصورهم للكتابة ولما يسلمهم لها، أن النص لا يعترف بحدود ما بين أجناس وأشكال، مزعوما إيماناً منهم بأن تصورات النظام الشعري الشمولي هي في أغلبها سطحية مماثلة لتصورات النظام الفلكي قبل كوبرنيك Copernic.

ولذلك فشليغل يحلم بشعر مطلق لا يسعى فقط إلى الجمع بين أجناس الشعر، والفلسفة، والبلاغة المفصولة، بل يتعداه إلى الخلط بين الشعر والنثر بين العبقرية والنقد بين الشعر الفني والشعر الطبيعي، وصهر كل هذا في بوتقة واحدة.

وفي تصوره أن نظام الأجناس الكلاسيكي يقتل الخلق الأدبي، وأن الجنس الشعري الرومانسي هو وحده الذي يتجاوز كونه جنساً، فهو شعر يطمح إلى الكتابة، والشكل المطلق يمتزج بالأدب ذاته، الذي يصبح نتيجة لذلك مكتملاً موحداً تتصاهر فيه تماماً مختلف عوالم الفن لأجل بناء عمل فني شامل.



ويرتبط هذا التصور لدى الرومانسيين الألمان بفكرة أن الفن الرفيع ليس أبداً تقليداً للمحاكاة Mimésis، بل هو تجسيد لإبداع وتجديد كامل استثنائي ليس كالعمل البشر، كمال عبقري، ملهم بكل قوى الكون الحية.

ب- جمالية المزج:

يسيطر عند الرومانسيين الألمان والفرنسيين على السواء هاجس تخطي خلوص الأجناس، والحرص نفسه على التوفيق بينها.

ويعتبر فكتور هوجو **Victor Hugo** (1802- 1885) خاصة أشهر الرومانسيين تحمساً لجمالية فنية هجينة يتآلف فيها بينها الشكل الروائي، والشكل الشعري، والشكل المسرحي، ويتوحد فيها بدعوة **Les Deux Tiges de L'art** أي جذعا الفن وهما: السخري **le Grotesque** والسامي **le Sublime**، ولذلك فهو يمزج في نصوصه بين العرضة الميلودرامية، والحوارات المضحكة، والغنائية، والرومانسية، والمواقف العجائبية، غير عابئ إطلاقاً بالتصنيفات أكثر مما يستحق. "كثيراً ما نسمع البعض يتحدثون بخصوص الاتجاهات الأدبية عن رفعة هذا الجنس، ومواصفات هذا الجنس الآخر من قيود هذا، وتحرير ذاك، فالتراجيديا تحرم ما تبيحه الرواية والأهزوجة، تقبل ما ترفضه القصيدة الغنائية، وهلم جرا.. إن مؤلف هذا الكتاب قد أصابته بلية عدم فهم أي شيء من هذا الهراء. فالشاعر هو أرض بساتين وغابة تنمو نباتها بشكل حر، وبشكل منفلتاً خارج جميع الفصائل النباتية".

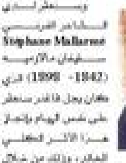
لذلك فلا غرابة أن يحتوي بعد فكتور هوجو، حرص الأدباء على إبداع نصوص ذات أشكال شاذة، هجينة ومتحولة، سيصعب تصنيفها في تلك الخانات الثلاث التي تصورها أرسطو، وحددها بدقة فائقة، والتي ظلت سائدة طيلة أكثر من عشرين قرناً نصوص تقيم علاقات وثيقة بين الفنون، والأشكال، والقوالب، مثل ديوان شارل بودلير **Charles Baudelaire** بـ **Petits Poèmes en Prose** حيث يزاوج الشعر بالنثر، ومثل مسرحيات **Anton TchekhoV** أنطون تشيخوف (1860- 1904) التي يمتزج فيها السرد الروائي بالكتابة الدرامية، ومثل نصوص توماس هاردي **Thomas Hardy** (1840- 1929) التي تلتقي فيها الغنائية بالتقريرية، ومثل نصوص **إدوار الخراط** الذي نظّر للحساسية الجديدة: "والكتابة عبر النوعية" والذي عنون بعض نصوصه بـ "كولاج روائي".

ج- من الأثر الفني الكلي إلى الكتاب



في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانصرف تشريعه الرئيسي إلى تجديد المسرح الأوبري القديم سيطل ريتشارد **Richard Wagner** فاغنر (1813- 1883) تحققاً وثيقاً بين الشعر، والموسيقى، والفرجة المسرحية، والرقص، متخيلاً نفسه شاعراً مسرحياً يبدع أساطير أكثر مما يعتبر نفسه مؤلفاً موسيقياً، ولأجل ذلك توسل بالمسرح الغنائي اقتناعاً منه بأن الركح هو الفضاء الوحيد الذي يتمظهر فيه عنصر العاطفة، وعنصر تحريك العواطف، والذي

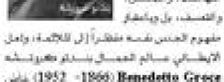
تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الفنون تحقيقاً لما يدعوه "الأثر الفني الكلي الخالد".





ويعتبر الشاعر الفرنسي **Stéphane Mallarmé** ستيفان مالارميه (1842- 1898) الذي كان يحلم كشاعر مستغرق على نحو الوهم بإنجاز هذا الأثر الكلي الخالد، وذلك من خلال طموحه إلى تأليف ما كان يدعوه **Le Livre** "الكتاب" حيث تتصالح كل الأجناس بعد تجاوزها، وفي تصوره أن الكتاب لا شيء هو ممتص لكل ما في العالم، في لحظة خاطفة ما من توزيع كل الأشياء أي ليس كمطروحة توزع على القارئ أن يعيد تنظيمها حسب هواه، بل كمتناك من جماع كافة الكتب، والأشكال، واللغات.

المرحلة الثانية: رفض مفهوم الجنس الأدبي



في بداية القرن العشرين، سيعرف الموقف من الأجناس الأدبية تحولاً عميقاً، وذلك بانحسار التمييز بين جنس وآخر، إصراراً لا يخلو من التهافت، والفصل، والتعسف، بل ويتجاوز مفهوم الجنس نفسه منتقلاً إلى اللاكلمة، ولعل الإيطالي عالم الجمال بندتو كروتشه **Benedetto Croce** (1866- 1952) تمثل أكثر من غيره الشكليات في النظام المعياري للأجناس الأدبية الموروث من الشعرية الأرسطية معتبراً غريبة الحواجز الصارمة بين القوالب والأشكال فكرة عميقة تنطوي على المفارقة في رأيه أن كل أثر أدبي خالد أصيل يخرق قانون جنس أدبي معترف به، ومن ثم يوسع الشقة في أذهان النقاد الذين يضطرهم الأمر إلى توسيع مفهوم الجنس، ذلك أن كل عمل إبداعي قد يفترض فيه عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الصارمة، ويتطلب بالتالي إعادة النظر باستمرار في مقولة الجنس، بل إن كروتشه يعد كافة نظريات الأجناس الأدبية، انتصاراً كبيراً للحس النقدي، ويعتبر حرص الشعريات القديمة على تصنيف الأعمال في خانات الفصل الحدود إجراءاً تقليدياً لا يمكن أن يؤدي إلى اختزال هذه الأعمال، وإلى إغفال خاصية الفرد والعبقرية في كل واحد منها، ذلك أن الإبداع الأدبي لا يتمثل في تصور كروتشه إلا بالظواهر الفردية والفريدة... فنحن نعلم أن الرجال التوابغ هم الذين يصنعون التاريخ قبل المدرسين الأفراد هم الذين يصنعون كذلك الصنعة والروائع التي تتحدى كل التصنيفات الاصطناعية.

وبما أن الأثر الأدبي هو تعبير خالص وحميم عن ذاتية المبدع الفرد، فإنه يقطع كل صلة ممكنة بمعيار جنسي ما، ويعلو على كل تيار أدبي معين.

إن فلسفة كروتشه الجمالية القائمة على مبدأ لانهائية الفن، وعلى سلطة فرادة الإبداع، تعتبر كل نص أصيل جنساً في حد ذاته وقائماً بذاته، وبحسب هذا التعبير فكل نص أصيل يخلع جنسه الخاص به وبالتالي تكون الأجناس متعددة بتعدد النصوص الأصلية، ويصبح مدار الاهتمام النقدي ليس هو التساؤل عن الانتماء

الجنيالوجي، بل هو معرفة هل النص رديء أو جيد.

ومن المفيد الإشارة هنا، إلى أن رفض كروتشه لمقولة الجنس قد تزامن مع تبلور الأسلوبية التي تصادر على الاستقلال التام على التفرد، وعلى الدراسة المحايثة.

المرحلة الثالثة: سيادة النص

أ. النص مجاوزًا للجنس:

هل مسرحيات **Eugene O'neill** و**Bertolt Brecht** و**Samuel Beckett** و**Eugene Ionesco** نصوص تراجيدية، أو كوميدية؟

هل "**Finnegans Wake**" لـ **James Joyce** (1882- 1941) رواية، أو شعر، أو تأملات في اللغة؟


جيمس جويس

هل نص "**Madja**" لأندري برتون **André Breton** (1896-1966) محكي سيرذاتي، أو قصيدة نثر طويلة؟

أندري بريتون

بتعبير آخر، هل تصلح التصنيفات الأجناسية الكلاسيكية للحديث عن هذه النصوص، وعن غيرها التي بدأت تظهر ابتداء من الثلث الأول للقرن العشرين؟

إن هذا السؤال ينطوي بالتأكيد على نفي إنكاري، لأن لا مألوفية هذه النصوص، ولا نمطيتها تجعلانها تتمرد على تلك التصنيفات.

بالفعل فبالنسبة لهؤلاء الكتاب ولغيرهم، فإن فرادة النص تتنافى مع ما يعتبرونه اختزالاً لهويته الخاصة كما لو كان مجرد تسمية كتاب ما برواية أو شعر أو مسرح تهمة مشينة ينبغي التبرؤ منها ولهذا يرفض **André Breton** تسمية نصوص "الكتابة الأوتوماتيكية" (الكتابة التي تبني على الصدفة، وعلى كل ما هو عرضي، ومتحرر من سلطة الرقابة) بقصائد مفضلاً تسميتها بنصوص سريالية، كما أن **إدوار الخراط** يرفض تسمية نصوصه السردية بروايات مفضلاً أن يسميها "كولاج روائي"، أو "نزوات روائية"، أما لويس أراغون **Louis Aragon** هو في كتابه **Projet D'histoire Littéraire Contemporaine** (1923) يعتبر التمييز إجراءً تافهاً إذ لا حدود عنده بين الشعر، والرواية، والفلسفة، والأمثال، فكل هذا بالنسبة إليه وبالتساوي كلام.



في حين فضل محمد برادة أن يسمي كتابه "**مثل صيف لن يتكرر**" بمحكيات.

ولعل هنري ميشو **Henri Michaux** هو الذي أوصل القطيعة بين فكرة الجنس وجوهر النص إلى منتهاه، فهو يعتقد بأن الشعر سواء كان فورة انفعال، أو ابتكار، أو موسيقى، هو دوماً جوهر غير قابل للوزن، أو الحوجزة، فهو موجود في كل الأجناس إنه تعريض فجائي للعالم.

هنري ميشو

أما إدمون جابيس **Edmond Jabès** (1912 -1991) وبواسطة لعبة تقعيرية عجيبة، فإنه ينطق إحدى شخوص نص **Le Livre Des Questions** (1963) بقوله: " بين يدي الآن **Le Livre Des Questions** هل هو بحث ؟ لا، ربما، هل هو قصيدة بعيدة الغور؟ لا، ربما، هل هو رواية؟ قد يكون كذلك... إنه كتاب غريب، مثل اليهودي، كتاب يتعذر تصنيفه بين الكتب، فماذا يمكنك تسميته ؟ لعل بإمكانك تسميته: الكتاب".



إدمون جابيس

كما أن السيرة الذاتية المعاصرة تجهر منذ عناوينها بعقيدتها التخييلية، فالسيرة الذاتية أندريه مالرو **André Malraux** "**Anti-Mémoires**" اللامذكرات، كما أن نص سيرج دوبروفسكي **Serge Doubrouvsky** "**Fils**" سماه بـ **Auto-Fiction** تخييل ذاتي.

أما آلان روب غرييه **Alain Robbe-Grillet** فقد سمى الأجزاء الثلاثة لسيرته الذاتية بـ" **Romanesques**".

فهذه النصوص الأتوبيوغرافية وسواها يحلو لها خلط الواقع والخيال سرد أحداث حقيقية، وقعت للمؤلف، وأخرى من افتراء مخيلته، وكأنها تتعمد التشويش على فكرة صفاء الأجناس، ومن ثم إرباك المحروثية السهلة.

أما **Louis Aragon** لويس أراغون فقد اختار تدوين حياته بواسطة الشعر المنظوم، رافضاً في الوقت نفسه أن يكون مشروعه ذا صلة ما بالسيرة الذاتية بدليل عنونة كتابه بـ **Le Roman Inachevé** رواية غير مكتملة.

وقد نظر **إدوار الخراط** في كتابه "**الكتابة عبر النوعية**" (1994) لنمط نصي عابر للأنواع يستوعب الأجناس الأدبية المعروفة أو بعضها من قصة، وشعر، ودراما، يتمثلها، ويتجاوزها، بل ينضم إليه انجازات أو إيحاءات، من فنون أخرى غير قولية كالنحت، أو التصوير، أو العمارة، أو الموسيقى لا يزدان بها بل ينصهر فيها.

ولقد قرن الخراط التنظير بالتطبيق، حيث تمرس هو نفسه بانتهاك تلك الحرمات المزعومة التي تتمتع بها مقولة الأجناس في الوعي النقدي التقليدي، فهو يستنكف عن تسمية بعض نصوصه روايات بأسماء غير اعتيادية



إدوار الخراط

فـ"**اختراقات الهوى والتهلكة**"هي "نزوات روائية" و"**إسكندريتي**"هي "كولاج روائي" و"**تباريح الوقائع والجنون**" هي "تنويعات روائية" أو لنقل أنها روايات من غير أن تكون روايات بما أن مقصدية إدوار الخراط هي تخريب روائيتها بالذات.

فـ"النزوة" توحي بغواية اللعب أي السرد بصيغة التوثبات الفجائية، والانفجارات الطارئة، والتبدلات غير المتوقعة.

و"الكولاج" يوحي بتشكل النص من عناصر وآثار سيميوطيقية جاهزة متنافرة، وهذا يذكرنا بتقنية الإلصاق التشكيلي.

وأما "التنويع" فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص هو جنس الرواية بخطابات، ولغات، وأشكال متناغمة.

ب. الأدب في جوهره:

حوالي 1960 ستندثر فكرة توزع الأعمال الأدبية إلى أجناس لصالح مفهوم النص ذي السيادة المطلقة التي لا ينازعه فيها أي شيء.

ولاشك أن موريس بلانشو **Maurice Blanchot**، يمثل بجدارة المرحلة الحاسمة والنهائية من مراحل احتضار مقولة الجنس الأدبي، فهو على غرار **Benedetto Groce** يؤكد ما يأتي لا وجود لوسيط بين العمل الفردي والأدبي في كليته، لأن كل عمل يعقد تماماً



علاقة مباشرة مع الأدب. لكنه يختلف عن كروتشه في إيمانه بأن الأدب الحق إنما يكتب بعد موت الأجناس.

وفي هذا الموت الذي طال انتظاره يكمن جوهر الأدب، ذلك أن كل نص وهو بمثابة تساؤل جديد عن ماهية الأدب، فكان الأدب يثبت وجوده بمفرده بعد أن اندثرت الأجناس: "وحدد الكتاب ما يهم كما هو في ذاته بعيداً عن الأجناس خارج الخانات نثراً، أو شعراً، أو رواية، أو شهادة، التي يأبى الاندراج فيها والتي لا يعترف لها بسلطة تعيين موقعه أو تحديد شكله، لقد كف الكتاب عن انتمائه إلى جنس ما فكل كتاب تابع للأدب وحده كما لو أن الأدب يمتلك سلفا وفي عموميتها الأسرار والوصفات التي تسمح لوحدها بمنح ما ينكتب مادية الكتاب".

لكن هل حقاً انتهى احتضار الأجناس الأدبية بموتها ؟

إن كل هذه النظريات والمواقف النقدية على رغم اعتراضها على تجنيس الأدب تحيل ضمنياً على مفهوم الجنس الأدبي، وكتاب النصوص الحداثية أنفسهم يستحضرون في أثناء الكتابة تلك المعايير الشكلية، والأجناسية الكلاسيكية التي يدعون أنهم سيخرقونها صحيح إنهم يجربون تقنيات، وأساليب، وقوالب مختلفة، لكن الاختلاف لا يكون إلا تبعاً لمعيار مكرس، ثم ألا تعد الكتابة خارج المعيار ذاتها معياراً جديداً سرعان ما سيستنفد قوته وسحره، وسيندثر ليحل محله معيارا آخر مختلف.

يبدو أنه لا مناص من مقولة الجنس الأدبي إن لم يكن بغاية تكريسها فعلى الأقل بغاية مجاورتها، فكتابات موريس بلانشو النظرية نفسها التي يبدو أنها دقت آخر مسمار في نعش هذه المقولة، تنطوي خفية أو تمويهاً على أجناس

أدبية قياسية فن الرواية، والشعر، والرحلة، والمذكرات، وتقليعة مسرح العبث، أو الرواية الجديدة في فرنسا ما هي إلا تطوير للمسرح الكلاسيكي، وتطوير للرواية البلزاكية، وهذه الرواية الجديدة ذاتها سرعان ما ابتذلت لتحل محلها تقليعة أخرى تدعى الرواية الجديدة الجديدة، ثم ألم يستسلم أصحاب هاتين التقليعتين أنفسهم في نهاية مشوارهم الإبداعي إلى إغراء الكتابة الروائية المعيارية، التي سبق لهم في البداية أن أعلنوا تمردهم القوي عليها؟

وإدوار الخراط نفسه هذا المبدع المهووس بالتجريب تنظيراً وممارسة، ألا تحضر آثار الروائي، والشعري فيما يدعوه "الرواية-القصيدة"، مثلما تحضر فيما سبق لـ جون إيف تاديه **Jean Yves Tadie** أن دعاه **Le Récit Poétique**؟

خلاصة:

يبدو إذن غير ممكن تجنب فكرة الجنس الأدبي، فكل نص يستجيب تصريحاً أو تلميحاً إلى نوع من القانون الجمالي العام، بل إنما يدعى بالروائع أو الآثار الخالدة وبالكتابات الحداثية نفسها لا تعدو كونها أصداء مباشرة أو غير مباشرة لأجناس أدبية ثابتة على امتداد العصور تسعى إلى دحضها، أو استبعادها، أو تدميرها.

فمن البدهي أن سعيها هذا لا يجعل من مقولة الجنس لاغية باطلة، إن كل نمط كتابي جديد في وقته يتغذى من دينامية هذه الخروق، والتجاوزات، والابتداعات التي تطور الأساليب، والقوالب، والأشكال، وبعد أن يبلغ نقطة الذروة فإن نمطاً كتابياً جديداً آخر يعوضه تبعاً لقانون التطور الأدبي.

ومن ثم فإن الشيخوخة أو أفول الأجناس المفترضة ليس سوى مرحلة من مراحل تطورها، كما أن الجمالية الرومانسية وكذا الطلائع الأدبية في القرن العشرين (الدادائية، السريالية، المسرح المضاد، اللارواية "الرواية الجديدة"، ومسرح الوقعة **Happening** ليست ظواهر شاذة في تاريخ الأشكال الأدبية، إنها بالأحرى صيغة مختلفة لطرح مشكل الأجناس الأدبية، فالأمر لا يتعلق برفض الأجناس الأدبية بقدر ما يتعلق بمضاعفتها بالتنويع عليها (قصيدة النثر، والمسرح الملحمي، والتخييل الذاتي، والرواية العجائبية)، لذلك وبدل الاهتمام بتصنيف النصوص في خانات أجناسية متمايزة ومتباينة، يبدو من الأجدر إبراز ما بين هذه النصوص من علاقات وتجاذبات وتنابذات، بمعنى آخر، ينبغي الاهتمام بما يدعوه جيرار جنيت **Gérard Genette** بـ **la Transtextualité** عبر النصية أي كل ما يجعل نص ما في علاقة جلية أو خفية مع نص آخر.

وقد ميز جنيت بين خمسة أنماط عبر نصية يهمنا منها اثنان هما:


جيرار جنيت

- التناص **L'intertextualité**
- الـــنص المتفـــرع أو النـــصية الفوقيـــة **L'hypertextualité**

أما الأول فهو علاقة التحاضر بين نصين أو أكثر أي الحضور الفعلي لنص ضمن نص آخر.

والثاني وهـي تعلق نـص (ب) ويسميه الـنص الفوقي **L' hypertexte** بنص سابق (أ) ويدعوه الـنص الـتحتي **L' hypotexte**، بحيـث يـشتق (ب) باعتبـاره نـصاً في الدرجـة الثانيـة مـن(أ) باعتباره نصاً أصلياً أو بؤرياً.

□□

اللغة العربية ماضيها آيٌ وعِظات... وحاضرها إبداعٌ وكلمات..

□ هناء ثابت محمد المداد *

ما أحوجنا نحن العرب إلى أن نرقى في تعلمنا وتعليمنا لهذه اللغة إلى مستوى الغاية القومية والشعور بالمسؤولية تجاه امتنا، فهي اليوم كما كانت بالأمس الرابطة الروحية والقومية مهما تناءت الأقطار و اختلفت البيئات، فيها تتجسد آمالنا في الأمة المنشودة، وهي مرآة حياتنا الفكرية والشعورية التي تعكس صورة جميلة واضحة، وعلينا اليوم أن نعيد الصورة مشرقة زاهية كما كانت بالأمس، ونسلح مواطنينا باللغة القومية ونهيء لهم فرص التفاهم والتقارب مع أبناء أمتهم في مشرق الوطن العربي ومغربه لتصبح هذه اللغة في نصاعتها وبيانها سمة لهم كما كانت لأجدادهم.

و اللغة العربية بما لها من المعطيات والخصائص استطاعت أن تحافظ على استمرارها ونموها، يشهد لها بذلك ماضيها المجيد، وحياتها المديدة عبر عصور طويلة، حيث كانت لغة الأدب الرفيع والبلاغة السامية أيام الجاهلية، فما إن جاء الإسلام حتى فتحت ذراعيها تستقبل إعجاز القرآن وبيانه، وتستوعب العلوم الجديدة، كالفلسفة، والطب والقوانين، وكانت في كل المراحل قادرة، ومتمكنة، معبرة حتى شملت علوم عصرها والعصور التي سبقته على ألسنة أعلامها من جهابذة التراث العربي في العلم والأدب أمثال: الجاحظ، وابن المقفع، وابن سينا، وابن خلدون، وأبي تمام، والمتنبي.

* باحثة من سورية.

من حق هذه اللغة أن تسمى لغة (تراث الحضارات) فقد استطاعت على مر العصور أن تحفظ تراثنا العربي، وتتفاعل مع تراث الحضارات التي احتكت بها وتنقله عبر العصور ليصبح ملاكاً للأجيال في شتى بقاع العالم وما زال الكتاب العربي مرجعاً يعتد به في كثير من جامعات العالم ،و تزداد الرغبة في ترجمة عيون آثارها ، وتتوالى اعترافات المستشرقين والدارسين لهذه الآثار بفضل العرب على أوربا ودفعها إلى التطور والنهوض.

إذا كانت حياة اللغة تقاس بمدى تفاعلها مع حضارة العصر الذي تعيش فيه ، حق لنا أن نفخر بهذه اللغة الحيَّة النامية المتطورة التي أسهمت، وما زالت تسهم إلى يومنا هذا في الحضارة الإنسانية التي تطالعنا كل يوم باختراعات جديدة ، ولغتنا اليوم بما لها من الخصائص اللغوية التي تميزت بها من بين جميع لغات العالم ، كخصب المفردات،و كثرة المرادفات، ودقة التعبير تفتح صدرها من جديد في حيوية وقدرة أجبرت العالم على الاعتراف بها ، لغة حية متطورة قادرة على التفاعل الحضاري، مؤهلة لان تكون إحدى اللغات الرسمية في كثير من المحافل الدولية « كاليونسكو والأمم المتحدة».

واللغة العربية من أكبر لغات العالم اليوم وهي لغة الحضارة الإسلامية العربية، كتبت بها علوم الشريعة وعلوم الطبيعة والحياة، وكانت هي لغة العلماء والمثقّفين في العالم لعدّة قرون، وقد استطاع غير المسلمين أن يمهروا فيها ويبدعوا آداباً وعلوماً وفنوناً عبّرت عنهم في الإطار العام للثقافة.. ومن خصائص اللغة العربية المميّزة لها أنّها لغة حيّة ومتجدّدة ،وتتمتّع بقدرة هائلة على الاحتفاظ بنفسها ضد أيّ تيارات أو تحدّيات مناهضة أو معاكسة.. إنّها ليست لغة الجداول والأجروميات فحسب بل إنّها أيضاً لغة الموسوعات.. وإنّه لَمن الحقائق المقررة بالنسبة للغة العربية عند علماء اللغة أنّها أوسع لغات العالَم من المفردات والمشتقّات والتراكيب والصوتيّات حتى أنّ (ابن فارس) يذكر أنّ اللغة العربية لم تستَعر من أيّ لغة أخرى، بل كانت هي التي تعير غيرها من اللغات.

يقول الباحث (أ. علاء الدين معصوم حسن) :(هذه اللغة تُعَدّ من أجمل اللغات، فهي لغة القرآن الكريم، وهي لغة الشّعر والفكر والأدب، ولها تأثير كبير في ترسيخ الولاء، ويكفينا هنا قول الشاعر:

لغـــة إذا وقَعـــت علـــى أسماعنـــا
كانـت لنـا بـرداً علـى الأكبـاد
ســـتظلّ رابطـــة تؤلّـــف بيننـــا
فهـي الرجـاء لنـاطق بالـضّاد

ولا يمكن لأمّة – بحال – أن تتقدّم في معارج النهضة وسلّم الرقي إلاّ بوسيلة لغتها ، وعلى قدر ما تحتفظ بلغتها ترقى في حياتها ، فاللغة هي المثقال الذي تقاس به الأمم ويوزن قدرها عليه ، فكلّما زاد الموزون وعظم، زاد المثقال وعظم، وكلّما نقص نقص، وهكذا.

من هنا فإنّ الاعتزاز باللغة مطلب حضاري واجب، ولا يعني البتة تعصّباً أو جموداً، كما يظنّ البعض، بل هو معنى كريم، وشعور مشروع، لا تخجل منه الأمم المتحضّرة ولا تخفيه، وإنّما تتباهى، وتنطلق في أكثر شؤونها على أساس منه ، ولا أدلّ على ذلك من اليابان في العصر الحديث ، فهي أكبر شاهد وأبلغ دليل

على قوّتها وتقدّمها، وهي لا تزال تستمسك بلغتها وعاداتها وتقاليدها.

إنّ لغتنا هي لغة المستقبل، حملت هذا الحق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وجاءت بالإعجاز الذي تحدّى به الإنس والجن على أن يأتوا بمثل القرآن، أو عشر سور منه، أو بسورة من مثله.. ولقد كشف علماء اللغة جوانب شتّى من عظمة هذه اللغة، وكشفوا عن جوانب صرفها ونحوها وبيانها.. إنّها لغة تمتاز بجمال الوضوح والدّقة في المعنى، وتمتاز بجمال الظلال.

ولا ريب أنّ اللغة العربية خالدة ولن تندثر، ولكنّها بحاجة إلى التطوير والتأهيل لتواكب عصر الثورة العلمية الذي نحن فيه، ولن يتأتى ذلك لها إلاّ بالأخذ بناصية العلم والتقدم المعرفي والاختراعات والابتعاد عن الخرافة والهرطقة المعرفية، فالعربية لغة واسعة ومتطوّرة، وما على الباحثين إلاّ الغوص في أعماقها لاكتشاف عظمتها).

إنّها لغة عبّرت عن شعر البداوة وعن آداب الحضر وعن فلسفة الإغريق وعلوم الهند والصين، وآداب الفرس.. كما كتب بها الخوارزمي تفسيراً لآيات المواريث في القرآن الكريم والتي انتهت إلى اختراع علم الجبر والمقابلة، وأنشأ بها البيروني جداوله الرياضية (اللوغاريتمات)، كما كتب بها ابن البيطار أسماء العقاقير والنباتات الطبية التي تجاوزت الألف، وكتب بها ابن سينا قانونه في الطب الذي كان المرجع الطبّي الوحيد في العالم لمدة قرنين، وكتب أبو القاسم الزهراوي الذي كان أبرع الأطباء والجرّاحين في العالم في القرن العاشر الهجري كتابه (التصريف لمن عجز عن التأليف).. ولا تزال المخطوطات المكتوبة باللغة العربية تغصّ بها مكتبات العالم، على سبيل المثال مكتبة الكونجرس الأمريكية، ومكتبة الطب العربية في ماريلاند بالولايات المتّحدة وغيرها.

وفي ذلك يقول الشاعر حافظ إبراهيم في قصيدته (**اللغة العربية تتحدّث عن نفسها**):

وسعت كتاب الله لفظاً وغاية وما ضقت
عن آيٍ به وعظات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة
وتنسيق أسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدّر كامن فهل
ساءلوا الغوّاص عن صدفات
أري لرجال الغرب عزّاً ومنعة
وكم عزّ أقوام بعزّ لغات
أتوا أهلهم بالمعجزات تفنّناً
فيا ليتكم تأتون بالكلمات

هذه هي اللغة العربية تتحدّث بلسان حافظ إبراهيم بأنّها لغة واسعة وقوية تتّسع للتعبير عن المستجدّات في سائر العلوم وتطلب من أهلها أن ينهضوا بها وأن لا يسلّموها أو يفرّطوا فيها.. فإنّه لا عزّة لهم ولا نهضة بدونها، وأنّ الأمم إنّما تُعزّ بعزّة لغاتها وتنحطّ بانحطاطها.

وقد اختلف العلماء حول السؤال: هل اللغة في أصل نشأتها توقيفية، أي أنّها موحى بها من الله، بمعنى أنّه تعالى علّمها للإنسان الأول وهو آدم عليه السلام وزوجه حوّاء، أم أنّها اصطلاحية بمعنى أنّ الناس هم الذين ابتدعوها ورتّبوها وطوّروها بحسب حاجاتهم المتنوّعة.

تطوّر لغة الكتابة والشعر

في القرن العشرين

منذ عهد النهضة ،وخروج الوطن العربي من مرحلة الاحتلال العثماني وإفاقته من سبات العصور الوسطى ليفتح أعينه على فعاليات الحضارة الجديدة في أوروبا بعد الحملات الأجنبية والوطن العربي آخذ في طريق التحوّل الاجتماعي والثقافي، ليخلع عن جسده عباءة التخلّف، ويلحق بركب التطوّر والمعاصرة.

وقد واكبت لغة الأدب نثراً وشعراً مرحلة النهوض من العثرة لتكسب الحياة الأدبية حيوية وقوّة، وتستعيد للأدب نبضه وفعاليته، وبدأت حركة الإحياء في اللغة الفصحى بتوخّي لغة عصور القوّة والازدهار في الحضارة العربية فيها اللغة العربية عناصر جديدة وجَرَت في عروقها دماء القوة والنماء بالانفتاح الثقافي على حضارات الأمم المختلفة التي انتقل إليها العرب بعد الإسلام.

وساعد على هذه النهضة ما قام به بعض كبار المستشرقين من نشر بعض عيون التراث العربي اللغوي والأدبي والإسلامي، ومن بينها كتب كبار الكتاب والشعراء ممّا أثرى الثقافة اللغوية والأدبية في عصر النهضة والإحياء في القرن التاسع عشر، ومهّد لظهور بعض العلماء العرب وكبار شعراء النهضة من أمثال البارودي باستيعاب حصيلة، ما استوعبوه من جهود العلماء العرب من أمثال المرصفي في سبيل إحياء تراث اللغة والأدب شعراً ونثراً.

هل تنقرض اللغة العربية ؟!

أكثر من ثلث لغات العالَم معرّضة للانقراض قبل حلول نهاية هذا القرن ! لقد بدأت (اليونسكو) في عام 2006م حملة موسّعة لجمع المعلومات الخاصّة بهذا المؤشّر ومقارنتها، وفي عام 2010م اشتملت مجموعة المعلومات على أكثر من (5000) مادة (300) لغة تقريباً في (115) دولة وإقليماً، وقد تم استخلاص المعلومات من (64) مصدراً مختلفاً وضمّت منطقة كبيرة من العالَم.. وعلى الرغم من ذلك فإنّ هناك بعض المناطق التي لم تغطّها الدراسة مثل عدد من الدول الإفريقية والآسيوية، والجهود مازالت متواصلة لجمع المزيد من المعلومات.. ويشير التحليل المبدئي للبيانات إلى أنّ اللغات التي يبلغ عدد الأشخاص الذين يتحدّثون بها أقلّ من (10000) شخص، وتمثّل (51 ٪) من اللغات الحالية البالغ عددها (6900) لغة، قد فقدت عدداً من المتحدّثين بها على مدار الأربعين سنة الماضية كما أنّ العديد منها يواجه خطر الانقراض في غضون القرن الحالي ومن المحتمل أيضاً بشكل كبير أن تفقد اللغات التي يتحدّث بها مجموعات محليّة صغيرة يعيشون في مناطق غنية بالتنوّع البيولوجي عددا من المتحدّثين بها مع مرور الوقت مقارنة باللغات الأصلية واسعة الانتشار التي تحمل ديناميكيّاتها بعض أوجه التّشابه الخاصة بتلك اللغات السائدة مثل الإنجليزية والصينية الشمالية والهندية والإسبانية والفرنسية.. وصنّفت اليونسكو لغات العالَم في ست فئات هي: لغة آمنة، لغة مستقرّة، لغة مهدّدة، ولغة ضعيفة، ولغة في خطر مؤكّد، ولغة مهدّدة بشكل كبير، ولغة في وضع حَرج وميّتة، وتبيّن أنّ نحو (2500) لغة قد انقرضت مؤخّراً أو هي في طريقها للانقراض من بين حوالي (6 آلاف) لغة يتحدّثها سكان الأرض كما ذكرنا.. وأنّ نحو (200) لغة قد انقرضت على مدى ثلاثة أجيال فقط، وأنّ هناك (199) لغة لا يتحدّث كلاً منها أكثر من عشرة أشخاص.. وأنّ أكثر

من ربع اللغات التي ينطق بها سكان الولايات المتّحدة وعددها (192) لغة قد انقرضت، وأنّ (71) منها في خطر داهم.

والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ الآن هل اللغة العربية في طريقها للانقراض ؟! الإجابة عند الدكتور أحمد مصطفى أبو الخير، رئيس قسم اللغة العربية بجامعة المنصورة اعتماداً على أقواله التي نشرتها وكالة رويتر في 24 – 11 – 2006 م، فهو يؤكّد أنّ الخطورة على العربية تأتي بكلّ أسف من معاقلها داخل الوطن بسبب التعليم باللغات الأجنبية، وأضاف في بحث عنوانه (صورة العربية داخل وطنها) شارك به في مؤتمر عن واقع اللغة العربية في الوطن العربي بالقاهرة، إنّ هذا النوع من التعليم أقصر الطرق للقضاء على اللغة، في حين يتلقّى التلاميذ في المرحلتين الابتدائية والجامعية تعليمهم في كلّ الدّول باللغة الأم فقط.. لكنّ أبو الخير مطمئن إلى أنّ اللغة العربية لن تنقرض، مؤكّداً أنّها معرّضة للخطر بالفعل، لكنّها ليست معرّضة للانقراض، على الأقلّ في المدى المنظور.

وأشار إلى أنّ اللغة لكي لا تنقرض تحتاج إلى مئة ألف أو يزيدون من المتكلمين بها داخل الوطن، ولغتنا العربية تحظى بما يزيد على (300) مليون متكلّم ويتكلّمها كلغة ثانية مثل هذا العدد، بالمقارنة مع الإنجليزية التي يتكلّمها كلغة أم (350) مليون شخص، ويتكلّمها كلغة ثانية أكثر من (700) مليون شخص.. وقد تزايد اهتمام الأمريكيين، وبقية شعوب العالم، باللغة العربية بعد هجوم (11 سبتمبر)، وزادت مقرراتها في الجامعات والمدارس الثانوية، واهتمّت وزارة الخارجية الأمريكية بتدريسها لدبلوماسييها، وأعلن البنتاغون أخيراً رصد بليوني دولار لهذا الهدف.. وقد استفادت اللغة العربية من موقع العرب الجغرافي، في مفترق طرق الحضارات، ولأنّها لغة القرآن الكريم.. ولهذا تعرف وتدرّس في دول ومجتمعات إسلامية بعيدة جداً عن الشرق الأوسط.. ولهذا أثّرت وتأثّرت ربّما أكثر من أية لغة أخرى دخلتها لغات أوروبية، وخاصّة الإنجليزية والإسبانية بكلمات مثل (سكّر) و(قطن) و(الجبرة)، ودخلت فيها كلمات إنجليزية مثل (ساندوتش)، (تلفزيون)، (تليفون).. واللغة العربية إحدى أكثر اللغات انتشاراً خارج وطنها تليها الإنجليزية والفرنسية مستشهداً بإحصائيّات أجريت سنة (2005 م) تفيد أنه من بين (80) فضائية على القمر الأوروبي هناك (24) فضائية بالعربية و(22) بالإنجليزية و(5) بالفرنسية ونضيف أنّ عدد الفضائيات العربية تضاعف الآن.. لكن العربية تواجه، مثل لغات عالمية أخرى، انتشار اللغة الإنجليزية في عصر التليفزيون الفضائي والإنترنت، ولا يعرف إذا كانت ستكون مثل الإنجليزية الأمريكية، تقبل (الغريب المفيد).. وأكّد الباحث أنّ اللهجات العاميّة ليست نقيضة الفصحى، والكلام بالعامية ليس بالمحظور أو المحرّم، مضيفاً أنّ العربية هي خامس لغة من حيث عدد المتكلّمين بها بعد الصينية والهندية والإنجليزية والإسبانية.

قراءة في ملفات اللغة العربية

تعالت في الآونة الأخيرة صيحات منذرة تحث على حماية اللغة العربية ممّا يواجهها من تحدّيات وأزمات، فيتبادر إلى أذهاننا سؤال: هل حقيقة أنّ اللغة العربية في خطر ؟ وما الذي قد يتّخذ من تدابير لحمايتها والنهوض بها في ظلّ عالَم تحوّل

إلى قرية صغيرة يسوده الغزو الثقافي المُعولَم والدعوات المكتومة أحياناً والزاعقة أحياناً أخرى باستبدال اللغة العربية الفصحى باللّهجات المحليّة العاميّة ؟ وما الذي يجب أن يكون في مناهج تعليم العربية في المدارس والجامعات ؟.. أسئلة كثيرة تتبادر إلى الذهن تبحث عن إجابة شافية مطمئنة. وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها أُقيمت ندوات ومؤتمرات، قُدّمت فيها دراسات وأبحاث لنخبة من المفكرين والعلماء الذين حفظ الله بهم وبأمثالهم اللغة العربية، فبذلوا جهوداً عميقة تنعقد عليها آمال كبيرة في إحداث نقلة تاريخية تعيد للعربية مجدها ورونقها، وبذل القائمون على هذه المؤتمرات غاية جهدهم لإنجاحها والوصول بها إلى أهدافها المرجوّة، وناضلوا من أجل الوصول بالعربية وأسهموا إسهاماً حقيقيّاً في معركة من معارك الحفاظ على اللغة والهوية في وقت تتعرّض فيه الأمة العربية إلى مخاطر التفكك والضعف.

وهنا حذّرت الدكتورة (ليلى خلف السبعان) أستاذة اللغة العربية بجامعة الكويت في بحثها بعنوان: (اللغة المعاصرة والإعلام) من استمرار الخطاب الإعلامي على ما هو عليه من سوء وتنكّر للغة العربية السليمة، لمصلحة تفعيل الدّارج والشّائع، مؤكّدة أنّ العواقب ستكون وخيمة إن لم تكن مخزية على مستوى لغتنا وثقافتنا، في ظلّ ارتكاب الإعلاميين لأخطاء فادحة في الخطاب الإعلامي، وهذا عيب حقيقي جوهري، لأنّ اللغة العربية أداة الإعلام الأولى وجوهر مهارات الاتصال الحديثة.

وطالبت أن يكون لدى الإعلام خطة استراتيجية ثقافية لغوية، بغية تجهيز الكادر الإعلامي المنجز والمنتج والقادر على أن يتسلّم زمام التأسيس للغة اتّصال سليمة في ذاتها وأدائها وتأثيراتها، فالشّهادات العليا ليست وحدها قادرة على أن تؤسس الإعلامي الجيد، لأنّ هذا الإعلامي المسطح سيشعر دوماً أنّه يعيش في حالة رهاب لغوي، لا يقدر أن يعبّر أو يكتب، فيكون كالببّغاء مردّداً لخطابات إعلامية محفوظة في الذاكرة لا منجزة من آنيتها أو لحظتها.

مؤكّدة على أنّ مستقبل اللغة العربية في الإعلام مرهون بالتربية الإعلامية اللغوية الصحيحة، وضرورة تفعيل القدرة على الربط مع الجمل وتكوين الأفكار وتلاؤمها بعضها مع بعض في النطق والمحاورة أو الكتابة والقراءة، حتى نستشرف مستقبلاً واعداً بين الإعلام واللغة، بصفة كلٌ منهما يكمّل الآخر، وينجز مشروعه، فلا إعلام بدون لغة إعلامية صحيحة، ولا لغة بدون إعلام حقيقي وفاعل يحتضن هذه اللغة التي هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ذواتنا.

وأشارت الدكتورة: ليلى السبعان، إلى أنّ لغة الإعلام محكومة بتصوّر مدى استعداد الجمهور للاستجابة ومقدرته على الاستيعاب النوعي، ولذلك فالمرسل مضطر للتعرّف مهما امتلك من خيارات لغوية وثروة دلالية ورمزية، وفقاً لصورة الجمهور المقصود بالمادة الإعلامية، مؤكداً أنّ اللغة عادةً تنحو منحى السهولة والبساطة وقرب المأخذ والبعد عن التقعّر والإغواء الفنّي، ممّا يفرض أنّه يتناسب مع المدركات العامة للجمهور، يضاف إلى ذلك أنّ لغة الإعلام تخضع للخطّة الراهنة أو الشّرط الزمني أكثر ممّا تفعله لغة الثقافة.

اللغة العربية.. ثقافة وهوية

ليس عبثاً أن تعلن منظمة اليونسكو (يوماً دولياً للغة الأم) والذي حدّدته في الحادي والعشرين من شهر شباط من كلّ عام.والأمر كما نتصوّر يعود لما يشهده عصرنا من محاولات الهيمنة على العالم عبر وسائل الاتصالات الحديثة والتي أهمّها (شبكة الإنترنت).

لا أحد يرفض الحضارة ولا أحد يرفض التطوّر، لا أحد ضد ما نراه من التفجّر المعرفي العلمي، بل لقد أشار إلى ذلك وفسح المجال واسعاً أمام بني البشر المشرّع الأكبر في كتابه العزيز حيث قال جلّ جلاله: (يا معشر الجنّ والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلاّ بسلطان) فالنفوذ من أقطار الأرض عبر التقنيات الحديثة يجب ألاّ يعني محو الآخر أو السيطرة عليه وإخضاعه، بل ما يجب أن يعنيه هو: محاورة الآخر والتواصل معه والإفادة ممّا لديه تطبيقاً لقوله تعالى: (يا أيّها الناس إنّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا).

هذا التعارف الذي أشار إليه ربّ العزّة ليس إلاّ شكلاً من أشكال التعاون بين البشر لما فيه خير الإنسانية وسعادتها.

وممّا تقدم نخْلُص إلى القول بأنّ إعلان (اليونسكو) هذا قد يأتي في إطار دقّ ناقوس الخطر الذي يتهدّد الكثير من اللّغات الأم بالضياع، وضياع اللّغات الأم يعني ضياع ثقافات وعادات وتقاليد وتراث تلك الشعوب والأمم

فكم سيصبح العالَم فقيراً إذا ما ضاعت جلّ لغاته .فهنالك إحصائيات تقول: بأنّ مئتين من أصل ستة آلاف لغة قد ماتت واندثرت، وأنّ الموت يتربّص بعدد آخر ليس بقليل من اللّغات، وأنّ واحدة من اللّغات الأم تختفي كلّ عامين، فهل هناك خطر أكبر من هذا الخطر ؟! وهل علينا – نحن العرب – أن نخشى على لغتنا هويتنا وثقافتنا بعد أن صارت العولمة تكتسح الشعوب في لغاتها وثقافاتها، كما فعل الأوروبيون سابقاً وتفعل أمريكا اليوم.. وكلّنا يعلم أنّ الوطن العربي لم يكن يوماً خارج حسبان الدول المهيمنة على العالَم سياسياً وعسكرياً وثقافيّاً واجتماعياً ولغوياً ؟

فهل ستستطيع الدول المهيمنة ورياح العولمة مهما كانت عاتية أن تقتلع لغتنا العربية التي تجذّرت في السماء، وتفرّعت في الأرض ؟

قال تعالى: (وعلّم آدم الأسماء كلّها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين قالوا سبحانك لا عِلْم لنا إلاّ ما علّمْتنا إنّك أنت العليم الحكيم).

ومعروف من الدراسات أنّ اللغة التي تعلّمها آدم في السماء هي (اللغة العربية) التي هبط بها إلى الأرض.. فهي إذاً موجودة على كوكبنا منذ وجود آدم (عليه السّلام) ولن نبحث هنا في نشأتها وتطوّرها عبر العصور بل ما يمكن قوله: إنّها وصلتنا في أرقى عطاء حضاري لها خلال القرآن الكريم ممّا بوأها مكانة رفيعة وجعل الشعوب التي اعتنقت الإسلام تنكبّ على تعلّمها وعلى دراسة نحوها وصرفها وبيانها وكلّ ما يتعلّق بها كونها حملت لهم تعاليم الدين الحنيف وأحكام القرآن والشريعة، ومنذ دهر طويل كانت (اللغة العربية) هي اللغة الحضارية الأولى في العالَم فاستوعبت ثقافات تلك الشعوب، وعبرت من خلال ما تمتاز به من خصائص عن مدارك العِلْم المختلفة آنذاك.

وما يستنتج من هذا هو أنّ اللغة العربية إلى جانب كونها حاصلة على أحسن الملكات وأنّها متفوّقة على سائر اللّغات فهي أيضاً لغة الإيجاز، وهي بهذا قادرة على مجاراة العصر الحالي لا كما يُقال عنها من عدم صلاحيتها لهذا الزمن.

واللغة العربية (مرجعية تاريخية) فالمعاجم العربية الموسوعية أمثال (لسان العرب) لابن منظور و(تاج العروس) للزبيدي أوسع المعاجم العالمية اللغوية وأكثرها عراقة تاريخية، ونستعين بها لفهم مدلول الكثير من المفردات الأكاديمية التي سجّلتها الكتابة المسمارية منذ حوالي خمسة آلاف سنة ونستعين بها لفهم اللغة الكنعانية ونقرأ بموجبهما اللهجات الفينيقية.. كما نستعين بها لفهم المفردات السامية في لغة الفراعنة وفي لغة الإغريق أقدم الحضارات على الأرض، (فأيّ مخزون ثقافي هذا الذي تمتلكه لغتنا العربية ؟).

ومعلوم أنّ اللغة العربية من أكثر اللغات وفرة في المعاني والألفاظ والاشتقاق، ويوجد فيها من الحروف ما لا يوجد في غيرها (حرف الضاد).

وهنا نقول: إنّ الاهتمام بتعليم اللغة العربية يعني الحرص على هويتنا وشخصيّتنا بين الأمم في العالَم المعاصر، وأمّة لا قوّة في لغتها ولا وحدة ولا رابط يجمع لغتها وينميّها هي أمّة لا فكر لها، وإن كان فلا وضوح فيه ولا معرفة، ولا شكّ أنّه سيكون فكراً أسيراً.... وإنّ أمّة هذا شأنها لا بدّ أن يتجاوزها النّمو الحضاري والإنساني، ومن هنا كان الحديث من أجل تعميق اهتمامنا بلغتنا العربية والعمل على خدمتها وتنميتها في حياتنا بكلّ أشكالها يعني الاهتمام بتطوير تفكيرنا وتقديم أنفسنا، ولنتذكّر أنّ العرب حين أسّسوا الحضارة العربية الإسلامية إنّما أسّسوها بلسان عربي مُبين وبتعاليم إنسانية.. وليست لغتنا العربية اليوم عاجزة عن أخذ دورها الحضاري، خصوصاً وأنّ أنظمة ترميز المعلومات في الحاسوب ما يُسمّى (لغة الآلة) وجدت للتخاطب بين الإنسان والحاسوب أو حاسوب وحاسوب آخر عبر شبكة الإنترنت.

وأخيراً...

لقد أثيرت قضية الهوية واللغة في صدر تحدّيات التواصل الحضاري الذي ينهض على التنمية الثقافية المعرفية الداعمة لتعالقات الذات والآخر.. وقد اعترف الأفارقة والعرب بمكانة اللغة العربية في لغات أفريقيا وثقافاتها كالعلاقة بين اللغات الحاميّة والسّاميّة، وتشعّب السّامية إلى عدّة لغات متعدّدة، وعلاقة اللغة العربية باللغتين السواحيلية والهوسا، وكانت لغة التبشير الإسلامي والتعليم العربي والإسلامي هي العربية، على الرغم من تفاقم أهداف الغزو الأدبي للعالَم، وذكرت الدراسات اللغوية الأفريقية أنّ نحو ثلاثين لغة أفريقية وتزيد كُتِبَت بالحرف العربي، وحاول الاستعمار جاهداً إقصاءه لتُكتَب هذه اللغات بالحرف اللاتيني، مثلما وُظِّف الحرف العربي في الحياة كالتعليم ومحو الأميّة والعقود المدنية بين الأفراد وفي المكاتب والرسائل الخاصة والشّعر المحلّي، ولا سيّما الأشعار الدينية والتراث الشّعبي.

وقد طُرحت بعض جوانب الهوية واللغة في تداعيات مواقف الأدباء العرب والأفارقة من خلال ظاهرتي (استعمار العقل، استعمار اللغة) و(اللغة العربية والفرانكفونية ومثيلاتها).

وتفيد تجربة (واثيونغو) بأنّ النضال اللغوي القومي والوطني نضال من أجل الهوية الثقافية في مواجهة هيمنة الشمال المعولم، فهل ثمّة ما يماري بعد ذلك في أنّ مخاطر العولمة تمتد من اللغة، بالأساس، إلى نفي الخصوصيات الثقافية والتراث الثقافي القومي.

وجدير ذكره أنّ هذا المآل الخاسر يشمل الفرنسية التي تواجه تحدّيات العولمة والمعلوماتية مثل غيرها من اللغات الحيّة الأخرى أمام الإنجليزية، ولا تختلف في هذا السياق عن العربية، ما يؤدّي إلى تفضيل البعد البراغماتي في استخدام اللغة لدى الكثيرين، ويعود بأهل اللغة إلى التفكير الجذري والحقيقي بهويتهم اللغوية والثقافية وفعاليتها الراهنة والمستقبلية.. لكنّهم يخدمون لغاتهم، بينما نهمل لغتنا جهلاً أو تجاهلاً.

واللغة العربية، بلا منازع هي أوضح خصائص الجنس البشري تمييزاً له، ودلالة على طبيعته الفريدة، وتأكيداً لحقيقة تسنّمه الذروة العليا لمرتقى الكائنات الحيّة، وهي – أي اللغة – ليست مجرّد نظام لتوليد الأصوات الناقلة للمعنى، فهي كما قالوا عنها مرآة العقل، وأداة الفكر، ووعاء المعرفة، والهيكل الحديدي الذي يقيم صلب المجتمعات الإنسانية.

فلسنا وحدنا الذين وصفنا لغتنا العربية بأنّها (أشرف اللغات وأوسعها وأفصحها وأولها وآخر ما بقي منها) و(إنّ لسان العرب فوق كلّ لسان ولا تدانيها لسان أخرى من ألسنة العالَم جمالاً ولا تركيباً ولا أصولاً) فقد سبقنا اليونانيون في ذلك، وهم يصفون لغات غيرهم بنباح الكلاب، ونقيق الضفادع، ويستحل اليهود الكذب بغير العبرية.

المراجع والمصادر

- العربيــة... لغــة البيــان والبلاغــة الـسامية – حسين محي الدين سباهي – مجلة الوعي الإسلامي الكويتية.
- اللغة العربية... ماضيها وحاضرها – د. محمد محمد أبوليلة – مجلة الهلال المصرية (5 – الهلال – مايو 2012م).
- اللغة العربية... وتكنولوجيا القرن الواحد والعشرين – د. الطاهر أحمد مكّي – مجلة الهلال (مصدر سابق).
- أجمل اللغات – أ. علاء الدين معصوم حسن – المجلة العربية السعودية – العدد (423) مارس 2012 م.
- تاريخ الأدب العربي – حنا الفاخوري.
- تطوّر لغة الكتابة والشّعر في القرن العشرين – د. محمد زغلول سلام – مجلة الهلال (مصدر سابق).
- هل تنقرض اللغة العربية – د. أحمد محمد صالح – مصدر سابق.
- ملاحظات حول فنون العرض والاتّصال وتدهور اللغة العربية – د. أسامة أبو طالب – مصدر سابق.
- قراءة في ملفّات اللغة العربية والهوية – أ. أحمد البكري – مصدر سابق.
- اللغة العربية.. ثقافة وهوية – أ. سعاد حويجة – مجلة بناة الأجيال السورية – العدد (72) الفصل الثالث 2009 م.
- الهوية واللغة – الدكتور / عبد الله أبو هيف – مجلة بناة الأجيال السورية – العدد (75) الفصل الثاني 2010 م.
- اللغة وتكنولوجيا المعلومات – أ. هبة الله الغلاييني – مجلة المعرفة السورية – العدد (583) نيسان 2012م.

□□

رئيــف خــوري.. المثقف التنويري

❑ باسم عبدو *

ولد المبدع والمفكر رئيف خوري عام 1913 قبل الحرب العالمية الأولى بعام واحد ورحل عام الـ 67 (عام الهزيمة) عن عمر 55 عاماً.

يحتفـل الماركـسيون واليـساريون اللبنـانيون والـسوريون والمثقفون العرب، بمئوية رئيف خوري (1913 – 2013)، المولود في أنطلياس (لبنان)، وتعلّم في مدرسة قريته (نابَيه)، ثم واصل تعليمه في الجامعة الأميركية – كلية الآداب، وتخرّج في العام 1932. وانتقل عام 1935 الى فلسطين، ودرّس في القدس. والتقى هناك بـ سليم خياطة الذي نفته السلطات الفرنسية.

توقف قلم رئيف خوري بعد أن توقف قلبه ولم تعد نبضاته تسمع.. هذا القلم الذي حبَّر مئات الصفحات السياسية والفكرية بمداد الفكر، وعبّر بصدق عن رسالة لم يكمل كتابتها ولم يصل الى المحطة الأخيرة ليوقعها ويؤرّخها.

وكانت بداية الوعي النضالي للجماهير الفلسطينية، في المقالة التي هاجم فيها الانكليز والهجرة اليهودية، في الاضراب الشهير الذي دام ستة شهور سنة 1936. وصدر عن الاضراب كرّاساً بعنوان (جهاد فلسطين)، وقّعه رئيف خوري باسم (الفتى العربي) الذي نشر في دمشق. ورصد ريعه لصالح المجاهدين الفلسطينيين.

ولم يكن رئيف كاتباً سياسياً مفعماً بالروح الوطنية، ومثقفاً ماركسياً مناضلاً عنيداً فقط، بل كان شاعراً مبدعاً وصدر له مسرحية شعرية بعنوان (ثورة بيدبا)، مستلهماً موضوعها من الأسطورة الهندية، من (كليلة ودمنة) لابن المقفع. وكتب المقدمة لهذا العمل الفريد الأديب توفيق يوسف عواد، في الذكرى السادسة والثلاثين على رحيل رئيف.

وفي هذه المناسبة الهامة لا بدّ من التذكير بنشاط هذا الأديب الكبير. وأن نذكر بشيء من التقدير بعضاً من تراثه ونشاطه. فقد كان ممثلاً للشباب العربي في مؤتمر الشبيبة العالمي في نيويورك عام 1938. وعبّر في كلمته ونشاطه وصلاته مع الوفود المشاركة في هذا المؤتمر، عن مشاعره الصادقة في الدفاع عن القضية الفلسطينية التي كانت شغله الشاغل.

* كاتب من سورية.

تحلّى رئيف خوري بالصراحة والاعتداد، بما اعتقد أنه الحق والصواب. وكان صادقاً في مواقفه الوطنية والقومية، ودفاعه عن مصالح العمال والفلاحين. وأن قناعاته أملاها عليه عقله النيّر وضميره الحي. ولهذا نراه قد حدد في كتابه الصغير الحجم (الثورة الروسية قصة مولد حضارة جديدة) الصادر عام 1938، موقفه بمنتهى الصراحة والثقة بالنفس والشفافية، رغم ما سببت له هذه المواقف من ردود أفعال واتهامات من قبل بعض قادة الحزب الشيوعي اللبناني – السوري آنذاك.

وفي هذا الكتاب بيّن بوضوح ودون التباسات، رأيه المخالف لرأي السوفييت في موضوع تقسيم فلسطين.. ويتفق في هذا الموقف وغيره من المواقف الوطنية والقومية مع الرفيق الشهيد فرج الله الحلو، رغم الأذية والظلم الفادح الذي تعرضا له!

ويرى رئيف خوري أن للقومية مرتكزات تتلاقى وتتقاطع وتتدامج، وأول هذه المرتكزات في نهوض صرح القومية (وحدة الأرض). والمرتكز الثاني هو (التاريخ المشترك). أما المرتكز الثالث فهو (التراث العربي).

يقول الدكتور أحمد علبي: (إنّ رئيفاً ليزهو بهذا العنصر في قوميتنا، كيف يتألق تحوّلاً كيفياً في البنيان الفكري للأمة، وفي مسلك بعض حكامها اللامعين، فها أن المأمون باني بيت الحكمة الشهير يعقد مع الروم البيزنطيين الذي هزمهم عسكرياً، المعاهدات، مشترطاً ضمن بنودها الحصول على مخطوطات الفلاسفة اليونان الأقدمين، ليتم نقلها الى العربية).

وكان رئيف خوري ركناً أساسياً في تأسيس (عصبة مكافحة الفاشية) سنة 1937. وعاد من فلسطين الى بيروت ليدرّس في الجامعة الأميركية التي تخرّج منها، لكنها أنهت عقد عمله معها سنة 1940، من جرّاء ضغط السلطات البريطانية. ثم انتقل الى سورية ودرّس في كلية اللاّييك. وصدر له في هذه الفترة مجموعة من الكتب أهمها: (مع العرب في التاريخ والأسطورة) و(مجوسي في الجنّة) و(ديك الجن). وفي عقد الثلاثينيات صدر له: (امرئ القيس) عام 1934 و(حبّة رمان) عام 1935 و(جهاد فلسطين) عام 1936 و(هل يخفى القمر) عام 1939. وكتابه الشهير (معالم الوعي القومي) عام 1941، يردّ فيه على قسطنطين زريق. وكتاب (الفكر العربي الحديث) عام 1943.

كان رئيف يعلن عن مدى خطورة مسؤولية القلم الاجتماعية. ويرى أن هذه المسؤولية تتجلّى في البحث عن الحقيقة، من حيث أن الحقيقة ليست واقع الحال وحسب، بل هي الحال كما يجب أن تكون. ويصف دعاة (الفن للفن) بالجاحدين لهذه الصفة الاجتماعية.

ان المرجع الرئيس لرئيف خوري، في قصصه وأدبه ومقالاته والعديد من كتبه هو التراث العربي. وكان دائماً يعود اليه في كل مواجهة نظرية كمرجع متصل مع الذات الثقافية العربية، محققاً معادلته القائمة على التقاطع بين المعاصرة (الثقافة الأوربية) والأصالة (التراث العربي).

لقد كان رئيف خوري رائداً من روّاد التنويريين العرب في مطلع القرن العشرين.. رائداً تقدمياً ماركسياً وأديباً مبدعاً، قدّم للثقافة العربية والأجيال الشابة زوّادة لا تنفد، مفعمة بحب الوطن والدفاع عنه.. تستمد نورها من التراث العربي الأصيل باعتباره أحد الركائز الرئيسة للثقافة الوطنية والهوية القومية.

□□

في خرائب الأثر

□ وفيق سليطين *

غارقاً في الوقت..

أنظر كيف تترنّم المادة في هذا الجوّ الهادئ،

كيف أخلق من الحمّى معدناً للحياة المغفلة..

وراءَ تقدّم آلة البشر!

نُعمى..

نُعمى..!

لم يبقَ إلاّ أصفاد الغريزة الجانحة..

دائخٌ صوتُ النحاس،

وأنا أتردّد فيه..

وأسمعُ انقباض ما لم يكن بعد

من هيئة الحلم!

نُعمى..

نُعمى..!

كلّ ما تبقّى اسمٌ للريح

يصفر في الفراغ الذي أحدثهُ الحضور الممتنع

بسطوعه الأعظم،

كأنه شامةُ الفقد العامرة

في خرائب الأثر!

وأقول:

أنا غيرُ ما تبعثه شجرةُ الحياة في أغصاني،

أتصوّرُ في غيري..

وأُبارحُ الصور!

هوّةٌ تنفتح..

وتمتلئُ بتجويفها،

كأنها حقيقةُ اللا شيء الشاخصة في كلّ شيء

خلف قشرة التسمية الملمّعة بعدسةِ النهار!

ستقولين: كما أنت.

ولكن ما معنى هذه الهوية التي يترجمها الوقت..

وأصطدمُ بها في مفارق النسيان؟!

* شاعر من سورية.

كأنّ أحدنا يجرُّ الآخر،

ويرى إلى مصيره بالعين الخرساء

والمراثي المجفّفة،

بانتظار الزمن وهو يرجع القهقرى،

ويلوبُ على حافة البئر..

ثمّ يجثو عند رماده القادم

يخطُّ الأثر بالمحو..!

هذه لغةُ الكائن تردم المسافة

وتحفر في أثلامها صورة الشيء

مُجلّلاً بعريه..

كابتسامة الحجر!.

* * *

مَن يفتح بابَ الموت

ويزدحم بأشلائه..

في خشب الصليب الذي تهرول فيه الأيام..

صاعدةً نحو انكفائها..

مُزرِيةً بأبطالها الممسوسين بنداء الصمت البعيد

يتردّدُ في قلوبهم،

ويجلو مبهمَهُ في عرائش الماء المجدولة بخصلات السوسن

وفضّةِ الافتقار الباذخ لكلمات التراب؟!.

أيُّ ضيرٍ في أن يكون الحجرُ أباً لأبيه..

وابناً لحفيده المجلّل بالصمت والنسيان؟!

كم مرَّ من هنا المحاربون..

واستراحوا على صدره،

ولم يخلّفوا غير الشوك..

بينما هو يخفقُ بأسرارهم،

ويترنّم بحقيقة الانكشاف المحتجبة ببساطة البزوغ

للأصل المفتقَد في حضوره،

وللدلالة المنصوبة عليها..

كأنها تعوّضُ الشيء وهي تدفعه في لُجّةِ الغياب!.

مَنْ يهمسُ في أذن الحياة أن تتقدّم

في هذا البهو العديم..؟!

أشكُّ أنني أترنّم بسعادة الصبّار

وزهرةِ الشوك التي وخزت في قدمي الطريق،

وحملتني على مبارحةِ ألفة الجسد!.

* * *

عطارون ودعاة..

حكماء من مهرّبي الفضيلة..

منحرفون وحالمون..

وأنا أصواتي المتلاطمة،

وأغياري المطابقون لكلّ ما ينكسر،

ويتعدّد،

ويأتي من أقصى غياهب السؤال،

متوّجاً بلحظته الخاصة من غَسَق المعنى

وضلالةِ الحدّ!.

نُعمى..

أو

بُؤسى..

وكلٌ له وجهةٌ على الآخر

منفيٌّ فيه..

ومنفيٌّ به..

في وحدة الإشارة!

* * *

يا لهذه الدّمية بين قوسي الرغبة والفجيعة!

ما الذي يدور في خلدها..

وأيّ حوارٍ تقيمه مع الحياة من موقع السكون المُصطنَع..

الذي ترى فيه أحوالكَ الغائبة

وانقلاباتكَ المحتملة؟!

هكذا تعيشُ في سواك،

وتكونُ في لحظةٍ ما..

مؤاخياً بين الموت والحياة،

ومُنتهكاً للسرّ ببصيرةِ غيبكَ الحلولي،

وهو يفتحُ ثمرته المحرّمة على كُنهِ الحياةِ

المعشّق بالموت،

وعلى جوهر العدم المتلألئ في آية النشوة..

أو في ذروة التلاشي،

وكلٌّ يلبسُ وجه الآخر..

أو يتبادل معه في نهر السكون الفيّاض

المحتدم بقوة المفارقة!.

* * *

مَنْ أنا..؟

وكيف أبتكرُ الأسئلة..

أُعلّقُ بها هوية الشيء،

ليكون أكثر مما يجب..

في حصار الاسم والإرث

في الوجه الذي يختصرُ التعريف،

ويزري بالمدى المنطوي في بذرته الشاحبة؟!

هذه أقماري..

وأنا دليلها إليّ،

وآيتها على أضدادي

وأنقاضي.

أتلفّعُ ذاتي في الكلّ..

أخرج منها،

وأدعوها إلى مبارحة أَوفى..

أرفع من خلفي المسافة،

وأعمّقُ الأثر!.

❑❑

ورودٌ لوّنـــــت خريف العمر

□ محمد حديفي *

إلى أحفادي الذين
أرى في ابتساماتهم
إشراقة الصبح
وألوان الربيع

/**نايا**/ الجميلةُ يا رحيقَ الغيمِ

يا همس الجداول والعنادل والشجر

طرزت من شغف العيون وسادةً

حتى ينام أحبتي

في الروح أو بين المقلْ

فهم السكينةُ والأملْ

إن أقبلوا... أسراب نورٍ

أو حجلْ

فإذا مضوا صار المدى حقلاً تسبح

بالقبلْ

وإذا خطوا ترنو الغزالاتُ الجميلةُ

كي تبارك خطوهم

فهم الذين يوقع الحادي أغانيه الجميلة

في صباح الكون إما أشرقتْ جذلى

حروف السحر فوق شفاههم

وانداح صبحٌ من أملْ

هذا يهجّئ وردةً

ذياك يرسم عطرها

* شاعر من سورية.

وإذا بها تندى تبلسم من خريف العمر

ما شاءت

فتخضرُ الكواكب ثم تهمي

بالصورْ

وأرى السهوب رغائباً بخافقي تشتاق

زخات المطرْ

وكأنني وحدي هنا

أمضي غريباً في دياجي الليلِ

والحلم ارتحالٌ في فضاءات

الأغاني..

بالأيام مضت ظمأى

وبين قصيدتين رأيتها تندى وتمطرُ مثقلاتٍ

بالأماني

هو ذا عمري تشظى

مثلما غيمٌ ذرته الريح شلواً

بعد شلوٍ

في دجيات الشتاء المشتهى

والمزاريب نواحٌ

والأعاصير عواءْ

وأنا المشتاق للصبح يوافيني ندياً باسماً

ويناجيني فأصحو

لأرى أسراب نورٍ

ويمامْ

تحمل القلب بعيداً

تجلب الترياق من أرض

العجائبْ

وتداوي حرقةً في القلب

من دهرٍ تناءى

فإذا الليل ارتحالٌ

وإذا الأرض كواكبْ

***

خمس وردات من الفجر انهمرنَ

ونثرن النور في ليل

المساكبْ

فاستفاق الخمر في حضن الدوالي

واستحال الزنبق السكرانُ قمحاً

ينشر الخضرة سحراً في ليالي الصيفِ

يا روحي استكيني..!!

ها أنا أسرجت قلبي للأماني

واحةً تصبو الفراشات إليها

ظامئاتٍ من سعير القيظ في الأرض البعيدة

حيث /**نايا**/ أسرجتْ غيمة عشقٍ

وأراحت نبضها

مثلما زهرُ البراري يستوي عطراً وسحرا

سرجه خمرٌ وغيمْ

ثم جاءت تهمز الغيمة مهراً..

لم يطق أن يقرأ الليل وحيداً

فانبرى يسعى إلى لقياها

/**تيمْ**/

* * *

واستعادت زهوة المجد الملاعبْ

فانبرى للمجد فرسانٌ ثلاثة

هو ذا /**صالح**/ يشدّ القوس في ضحكته الجذلى

فينهلُّ المطرْ

ويصوغ الصبح عطراً مفعماً بالسحرِ

إن غنّى /**محمد**/..

تتهادى زرقة في البحر إن أقبل

/**جادْ**/

يا شفيف الروح لا تحزن

وإن طال البعادْ

فغداً تورق في الدار الأغاني...

/**يزنٌ**/

هل تعلم كم أنت حبيبٌ وجميلٌ

يا يزن؟..

ولكم طوفتُ روحي

فوق أطراف الوسائدِ

كي تبارك في الدجى نوم العيون

أتراه رف حول المهد في الليل

الملاك؟

واحتفى سرب نجومٍ حانياتٍ

وورودْ

بددت داجية الليل بسحرٍ

صاغه شفقٌ جميلْ

وهومت أطيافها بين الوسادة

والسريرْ

ثم صاغت من شذى أحلامكم طيراً

ترنم بالحكايات الجميلة والسلاف

السلسبيل

رباه اجعل ليلهم سحراً

ولونه بأنسام

النخيلْ

□□

بيـــت مملـــوء بالليل..

□ طالب هماش *

أصحابٌ كالأغرابِ وأغرابٌ كالأصحابْ!

حلّتْ وحشة أيلولَ الراحلِ يا ريحُ

وسالَ زلالُ الدمع من الميزابْ!

... أصحابٌ كالأغرابْ!

الآنَ سيرقدُ قدّيسُ الليلِ قريرَ الروح

وتملأ عينُ الشاعرِ بالدمع الأكوابْ!

أصحابٌ كالأغرابِ وأغرابٌ كالأصحابْ!

والآنَ يحوكُ الحزنُ قميصَ العزلةِ للمجروح

وفي صومعةِ الناسكِ يغمضُ عينيهِ

سراجُ الزيتْ.

حلّتْ هدأةُ أيلولَ الراحلِ يا روحُ

وزخرختِ الغيمة تحتَ سماءِ القمرِ المرضع

زخرخة بيضاءَ على الزهرِ الميتْ!

حلّت هدأةُ أيلول..

وعامتْ سكراتُ الموتِ القزحيّة مثل ضياءِ المغربِ

في حجراتِ البيتْ.

الآنَ أرتّبُ كرسيّين عجوزين

وطاولة لخلاءِ الليلِ

وأدعو من يصدقني في الحزن من الخلصاء

فلا يأتي أحدٌ...

لا الأترابُ الغيّابُ ولا الأحبابُ الأطيابُ!

---

* شاعر من سورية.

لا يأتيني غيرُ غلامٍ متّشحٍ بظلامٍ أعمى

ليعلّقَ نعوةَ موتي السوداءَ على كل الأبوابْ!

والآنَ ترنُّ المرثيّاتُ المجروحةُ

فوق قبورِ الوادي

ويجيءُ خريفٌ مكسورٌ

بمزاميرِ اليأسِ

ليغرقَ نفسي في غيبوبةِ حلمٍ ميتْ!

راحَ الرفقاءُ فرادى

كسكارى الليلِ إلى غيبتهم

وبذاكَ الأفقِ الغامضِ غابوا وابتعدوا..

صاروا أسماءَ بيضاءَ على الألواحِ الجرحى

واندثروا تحت سكينةِ موتْ!

تركوني جرحاً مفتوحاً

أقتاتُ على ندمِ القلبِ

وأصغي في أوقاتِ الضجرِ المرّةِ

لخريرِ فراغِ البيتْ!

تركوني أنصبُ كالصيّادِ اليائسِ أفخاخي

بين حواكيرِ الريحِ

فلا يصطادُ كآبةَ أيّامي أحدٌ!

رحلَ الرفقاءُ وليس لوحشتهم حدٌّ!

من يجمعُ بالكأسِ نبيذَ الليلِ المتقطّرِ من داليةِ الدارِ

ومن يمسحُ دمعاتِ العتمِ المذروفةَ من أسرجةِ الغيّابْ؟

هطلتْ دمعةُ أيلولَ الراهبِ يا روحُ

ورخرختِ الغيمةُ رخرخةً بيضاءَ

على زهرِ القدّيساتِ

فذابتْ في مائي الغصّاتُ

الغصّاتُ العذبةُ

واحترقتْ في روحي الحسراتُ وسالَ الدمعُ زلالاً

من شفةِ الميزابْ!

يا أيلولُ لماذا صرنا أصحاباً كالأغرابِ

وأغراباً كالأصحابْ؟

رخرختِ الغيمة رخرخة بيضاءَ

ولاحتْ كمناديلِ وداعٍ

بجعاتُ الصيفِ الحلوةُ فوق التلّةِ

وانتظمتْ تحت سماءِ الهجرة

أسراباً.. أسرابْ!

الآنَ يطولُ طريقُ الليلِ على الأملِ الأعمى

وتدقُّ مناقيرُ الريحِ شقوقَ الجدرانِ

محركة بالإيقاعِ المتعبِ قنديلاً

يتعلّقُ كالقلبِ الميّتِ وسطَ فراغِ البيتْ!

والآنَ تلفُّ كآبة عقلي أكفانُ السأمِ السوداء

وتحفرُ في روحي الوحشة نعشاً

منقوشاً بوشومِ الليلِ بلا أخشابْ!

ويصيرُ الحزنُ العاصفُ قرباناً لعذاباتِ

حزينٍ ميتْ!!

يا عصفورَ الحزنِ البردانَ

على شبّاكِ حنيني!

صارَ البيتُ كصومعةِ العزلةِ مملوءاً بالليلِ

تجرّحهُ التنهيداتُ

ويبكيهُ أسى الحسراتْ!

من سيذكّرُ قلبي بأخوةِ أكواخِ الطينِ

المسكونةِ بنحيبِ النايات

وأوجاعِ القصبِ المجروحِ ويرثيني!

أأظلُّ وحيداً مستاءً في عزلةِ نفسي

لا من يضحكني في الصيف

ولا في الشتويّةِ من يبكيني؟

أأظلُّ وحيداً يا ندمَ الشعراءِ

الموصولَ كخيطِ العزلةِ

من أوّلةِ الأبياتِ إلى آخرةِ الأبياتْ!

يا عصفورَ الحزنِ البردانَ

لقد رحلَ الأصحابْ!

هطلتْ دمعة أيلولَ

ورشَّ المطرُ المذروفُ بذورَ الحزنِ على الأبوابْ!

هطلتْ دمعةُ أيلولَ الراهبِ يا روحُ

وعامتْ سكراتُ الموتِ القزحيّة

مثل قناديلِ المغربِ فوق سهولِ الغابْ!

الآنَ تفتّحُ ذكرى الآمالِ المرّةِ

من طيّاتِ القلبِ المكسورِ

ويمتدُّ بعيداً عن شبّاكِ الناسكِ سهلُ الصمتْ!

والآنَ يجيءُ غلامٌ متشحٌ بالأشجانِ

ويسألني عن والدهِ الميتْ!

فأقولُ: أبوكَ وحيدٌ

يسكنُ كلَّ بيوتِ الناسِ

وليسَ له بيتْ!

فافتحْ قلبكَ كي نتكلّمَ عن أحبابٍ غابوا

أو سكنوا بيتَ ترابْ!

وقفَ الشاعرُ قدّامَ البابْ..

وبكى أصحاباً صاروا كالأغرابِ

وأغراباً صاروا كالأصحابْ.

□□

انحناءُ السُّحب

□ جودي العربيد *

ردَاءٌ من الفحمِ

هذا الجدارُ ..

إنّي أُحبّكِ حدَّ التّعبْ ..

رداءٌ من الماء

هذا الأوارُ

وإنّي أُحبّكِ حدَّ البقاءِ

فلا تعجبي

في اختلاقِ العجَبْ.!

أُحبُّكِ .. عدَّ اللّصوصِ

بهذي البلادِ..

وعدَّ الضّحايا على مذبحِ

النّرجسِ المتمادي

أحبّكِ

حبَّ الظّلامِ لنهْلةِ ضَوءٍ

إذا ما اكفهرَّ

النّدى المُنتَحبْ

أُحبّكِ عدَّ اليتامى

زمانَ اللُّعبْ

وعدَّ التّوابيتِ ، والنائحاتْ*

تهبُّ كما القطر

دون طلبْ

فماذا تقولين إنْ جاء

موعدُنا

في مُخاضِ الرمادِ

على فَلَكٍ مُتّقدْ ؟

أمِنْ فُسْحةٍ

فوق ثوبِ السّحابِ

---

*شاعر من سورية.

وكفّ الأمَدْ ؟

فلا تسألي كيفَ ؟!

إنّ الجحيمَ يشرّعُ أبوابَه

دونما كيف .. أو أين

لكنه حينما يفغرُ الكيسَ

قد يأكلُ الوردَ ،

والشّجرَ الوطنيَّ ،

وبالعلمِ الوثنيِّ

وسودِ الأماني ..

ولا تبحثي عن مدى

الأفعوانِ

فقد تجدين السّمومَ

بكلّ الأواني ..

أُناجيكِ ..

هل تُبصرين ضفافي ؟

فعشقيْ صُبوُّ البحارِ

للثمِ الشّواطئْ

دون سَبَبْ

وحبّيَ عدُّ المساجينِ للنّبضِ

درباً

على وَخزاتِ العَتَبْ ..

أُحبّكِ

حبَّ السّماسرةِ الدّائخينَ

لسلْبِ الكراسي ،

وبلْعِ الذّهبْ

وصوتُ الجياعِ يفرفرُ ..

كيف سأقرأ في سيرة الحبِّ

أوجاعَ مَنْ شُطِبوا

دونما حاجةٍ

في لظى المحرقة ؟!

وكيف أُزيّنُ أزهارَ قلبيْ

لِمَنْ جعلوا صبره

علكةَ الأروقةْ ؟

تُراكِ أما زلتِ تستبصرينَ

رفيفَ الزّغاليلِ فوق

الرّموشِ

وأشلاءَ مِن جَسدٍ

قد تماهى بثوبِ الدّخانِ ؟

ونافذةٌ وشّحتها المناديلُ

مثلَ عيونٍ

تسيلُ عناقيدَ حزْنٍ

بحضنِ السّماءِ

بغيرِ ارتواءٍ ..

وبيتاً بنتْه بأهدابها

قشّةً .. قشّةً

يطيرُ كأضلاعِ حلمٍ

بزَوبعةٍ عابثةٍ !

أُحبّكِ

عدَّ الحرائقِ .. عدَّ الجنونِ

وعدَّ الجنودُ الذين تمنّوا

الرجوعَ

لحضْنِ الحبيباتِ

حيث يجوعُ الحنينُ

ويُشعلُ كلّ بخورِ الزّمنْ

لكي لا يضيعوا

برخْصِ الثّمنْ ..

فماذا أقولُ لمُلهمةٍ

إذ أرى دمعتيها

رسولَ احتراقٍ

بجفنِ المِحَنْ ؟!

وإنّي لأجأرُ شوقاً

إلى الصّبحِ

شوقَ مليكٍ لريشِ

العروشِ

وقد أثْخنتْ بالتورّمِ

فوق النّعوشِ ..

متى يا حبيبةُ أُغلقُ

دفترَ حزني ؟

أنا الجرحُ .. حيث تكونين

يهطلُ جرحي ..

وإنّي لأُبصرُ مزْنَ القلوبِ

تسحُّ كسجّادةٍ من هديلٍ

وهذي الزّلازلُ

قطفُ فصولٍ

عَدَتْ نافراتٍ على مُقلتيكِ

وهذا الدّخانُ

سَحابُ مَصيفٍ على قدميكِ

تعالي .. وقد آنَ أنْ

نُعلنَ الفجرَ

غاباً من النّحلِ

إنّي لأسمعُ أغنيّةَ الحُبِّ

وَقْعَ بَجَعْ

" أناكِ " شتاءُ اللآلئِ

إني أُحبّكِ .. كيف تكونين

يا جمْرتي

في انسياح البدَعْ

عليكِ سلامٌ من السّنديانِ

فهل تستوي مَهْزلةٌ ؟

وكلُّ النّيازكِ تحت ترابكِ

فجرٌ

يغيمُ على زلزلةٌ !

وأنتِ جداولُ من ياسمينٍ

تمدّين أرجوحةَ الشّمسِ

بينَ سَرابٍ

وبين يقينٍ

فلا تسأليها جفاءَ الشّعاع

بهذي الحِقَبْ

فإنْ نَضبَ الماءُ

من كائناتِ الوجودِ

فإنّه فينا

انحناءُ السُّحبْ ..

.. .. ..

رداءٌ من الفحمِ هذا

الجدارُ

رداءٌ من الماءِ

هذا اللهب ..

□□

عندما تهرم الأنهار

□ بديع صقور *

"لقد أبحرت السفينة، وليس في وسعنا إلا أن نمضي"

لقد اشتعلت الحرب، وليس في وسعهم إلا القتل ..

***

إذا ما هرمت الأنهار

إذا ما ابتعدت عن البحر

ووطأت أرضاً لا تقطنها بحيرات

لا تفكر بامتلاك

ولو زورق من ورق

***

ما أكثر القتلة

ما أكثر الذين يحلمون بالفتوحات والأمجاد

التواقون لأن تبقى أكفّهم مخضبة بالدم

هم من قطعوا شجر الشمس

وهم من أيبسوا نهر القمر.

***

لنا ضحكاتنا

ولنا أغانينا

لهم أنيابهم

ولهم مخالبهم..*

تركاتنا التي سنورثها لأحفادنا القادمين

بيوت من الضحكات

وحقول من الأغاني

تركاتهم التي سيورثونها للأشرار

مزيداً من الحروب

ومزيداً من القبور .

***

* شاعر من سورية.

ليس في وسعنا أن نحاورهم

وليس في وسعهم أن يكبحوا جماح طباعهم..

مثل العصافير نكفُّ أصواتنا

ومثل الضباع يواصلون نبش القبور

دائما جاهزون للعبث برياحين

أرواحنا البريئة.

* * *

على مطلات هذا الخراب

تتربص بنا ذئاب اللحظات المنقرضة

لتمزق كتاب أعمارنا الصفراء..

هنا..

على مطلات هذا الخراب

هنا..

على أغصان شجر السماء

نعلق وصايانا

وتمائم جدّاتنا الراحلات

المسكونة أرواحهنّ بالخوف.

هنا..

فوق حجارة هذا الغيم

في صدر بيت السماء

يجلس أطفالنا

وفوق وجوههم الشاحبة

تعلو طيوف وصايانا الهرمة كالقلاع.

هناك..

فوق صهوات بلادٍ عجفاء

يسابقون امرأ القيس إلى

جنائن قيصر..

هنا..

كما الصغار نتراشق بماء النهر

يرشقوننا بالرصاص..

هنا..

على ضفة جرحنا نموت

وهناك..

على أكوام هزائمهم

يرقصون فرحين بانتصار الغزاة.

□□

السنديانة ..

□ أمية العبيد *

عاريةٌ أنا . ولأول مرة يخجلني العريّ ..إنه عري بلا عُري ..

وقفت روحي مذعورة.. نظرت في مرآتها ..أذهلها عرييّ الذي له رائحة كطعم العلقم .

امتدت يداي ، وتحسست الجسد .. إنه في كامل كسوته الصوفية ، والجوارب جديدة يعجز الهواء عن اختراقها إلى القدمين اللتين تختلجان كأوراق الخريف ، وقد طفح الإصفرار على سطح تلك الجوارب ، فحوّل لونها إلى شحوب بغيض ...

جالت عيناي في أرجاء الغرفة .. مسحت بنظراتها الأثاث المزدان المريح ، ثم توقفت عند أقدام المدفأة الملتهبة ، تحوّل اللهب المتراقص في أحشائها إلى دفء يتوزع في أنحاء الغرفة كلها ، لكنه يلقى صدوداً من روحي الموصدة ضد كل دفء يأتيها من الخارج.

هناك جبال من الصقيع تراكمت داخلها .أوصدت الدفء فيها ، وأطفأت الأنوار كلها.

وقفتُ ..

مددتُ يديّ في الهواء مشدودة ، وحركتهما إلى الأمام وإلى الخلف، ثم ثبتُّ الجذع الى الأسفل وأعدته واقفاً عدة مرات ..حاولت بتلك الحركات الرياضية أن أملأ رئتي من الهواء المعتق الخثر الذي يملأ فراغ الغرفة علّه يبث الدفء في جسدي الذي تعاضد مع صقيع روحي، ولكن دون جدوى...

اقتربتُ من المرآة الكبيرة. تأملت الجسد الممشوق، والوجه الجميل الذي طرد النضارة من دنياه منذ أزمان، فدبت فيه برودة الخريف، واصفراره ...

ترى ما السبب؟!

ماهي الخطيئة التي ارتكبها ذلك الجسد فجفلت منه الروح؟! تحسستُ خلايا جسدي. بحثت عن أثرٍ يدل على فعلته ...

ذُهلتُ ! توقفت يداي. لم أجد لذلك الجسد جذوراً ممتدة في تربته. قطعتها سكاكين حادة بأسباب مفتعلة لا وجود لها. أغمضتُ عينيّ. فركتهما حتى خيّمت عليهما صور كثيرة من الماضي..ابتسمتْ تقاطيع الوجه حين توقفتْ عيناي عند تلك الصورة البديعة..

دار الأهل عامرة بأثاثها ومآكلها ، وأيامٍ كثيرة ممدودة متآلفة ، وورود ملونة يفوح منها عطر الطفولة اللذيذة. اتحدت أصواتها غير المسموعة مع أصوات العصافير الساكنة بين الأشجار المعمِّرة.

* قاصة من سورية.

الضحكات متناثرة هنا وهناك في أرجاء الدار الواسعة، ومآسٍ معروضة تذوب وتتلاشى أمام الضحكات، والسنديانة القوية تتصدر المجلس محتضنة الجميع بظلها الدافئ الحنون، وخُضرتها الدائمة، وأنا كالوردة الندية اخترتُ في حضنها المكان الدائم لي. لكن يد القدر بجبروتها لم تخجل من جمال تلك اللوحة البديعة. انهالت في غفلة من الجميع واغتالت السنديانة.. فتساقطت أوراقها سوداً فوق الرؤوس، وأمام الأعين الواجمة من الصدمة..

لحظات وتقاطيع وجهي واجمة، ولكن سيلان الدمع على الخدين أدار دولاب الذاكرة إلى جهة أخرى بعد أن أسدل الستارة السوداء على المسرح الذي تفكك أفراده ومشى كل منهم في طريق معاكسة للآخر. تربط تلك الطرق نقاط التقاء معدودة، ولكن مسافاتها بعيدة وكلما تقدم الزمن ابتعدت تلك المسافات وقل عدد الملتقيات، حتى جاء اليوم الذي اضمحلت فيه وتلاشت.

ومازلتُ أرتجف برداً. تناولتُ شالاً صوفياً وأفردته فوق كتفيّ. شالٌ هو كل ما ورثته عن تلك السنديانة الغالية. تمسكتُ به يومها وبقوة حين امتدت الأيادي متشابكة.. متضاربة.. كان سباقاً فظيعاً.. كل منها يريد أخذ كل شيء، وكلها بعد أن استحوذت على كل شيء امتدت إلى الشال الصوفي الذي كنتُ به مشغولة.. ومهمومة.

بحثتُ عن مكان له، كي أحصنه من الأيدي الممدودة إليه، فرمى بنفسه في أقرب مكان إليه..قلبي.

تأمله القلب الكسير، ومدّ أصابعه يتحسس كل خيط فيه، وكل قطبة مشغولة فتذكر الكفين المعروقتين اللتين حاكتاه.

في هذه البقعة ابتسامة.. وفي هذه فرحة.. وفي تلك دمعة.. وفي أخرى حسرة..

جلستُ القرفصاء على الأريكة محاولة تغطية كامل جسدي بأطراف الشال، فتلاحقت الصور من جديد أمامي.. رشفتُ من فنجان قهوتي حين امتدت يدها وتناولت فنجانها. هامت ابتسامة في أرجاء الغرفة ثم استقرت على وجهي بعد أن مسحتْ عنه برودة الخريف واصفراره، وأسكنتْ الربيع الوردي في مكانه، وصوتها الرخيم يعلو.. ويعلو، وأنا أهزُّ رأسي مقتنعة بكل نصيحة، وحكاية روتها لي.

وكلما قلبت يداها الشال وهي تتعجل إنجازه تبتسم وتقول لي:

ـ سيكون واقياً لكِ من برد الزمان.. ستجدين نفسكِ يوماً عارية من الجميع.

تحسستُ كتفي.. لملمتُ أذيال الشال تحت قدميّ، ومازالت الصور تتلاحق، وابتسامتي تكبر.. حتى شعرت بالحر يخنقني، والعرق يتصبب سيولاً من أنحاء جسدي.

نهضتُ لكي أخفف من قوة احتراق الوقود في المدفأة، فوجدتها باردة، والوقود قد لفظ أنفاسه .خففتُ من ملابسي الصوفية مرة بعد مرة، وظللتُ ملتفة بالشال الصوفي.. نظرتُ إلى المرآة.. ذهلتُ هذه المرة أكثر..

إني عارية حقيقة، وظل الشال الصوفي يلفني..

فيه رائحة أهلي، وفيه كل الذكريات الحبيبة التي تبعث الدفء في الروح، والقوة في الجسد.

□□

الصبيّة أم النمر؟..

□ بقلم: فرانك ستكتون
□ ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب*

المقدمة:

إن القصة التالية، التي كتبها فرانك ستكتون (1834ـ1902)، تعد من أبرز الأمثلة الأدبية التقليدية المحرضة على التفكير، وذلك منذ ظهورها منشورة باللغة الإنكليزية أول مرّة. ولعل السبب الرئيس في ذلك أن الأحداث تتصاعد فيها تدريجياً حتى تصل إلى لحظة "درامية" بالغة الإثارة، لحظة قصيرة جداً يتم في أثنائها اتخاذ قرار للقيام بعمل صغير يُفضي إما إلى الحياة وإما إلى الموت، إما إلى الإحساس العظيم بالارتياح وإما إلى أفظع ألم يتعرض له الإنسان، ألم الموت تقطيعاً. يشكل جوهر القصة باختصار لغزاً بحاجة إلى حل يتمثل في فهم العلاقة المعقدة بين الدوافع الفطرية للطبيعة البشرية والمشاعر العاطفية الصادقة النابعة من قلب الإنسان. بكلمات أخرى: الحل الذي يتمثل في الصراع بين القلب والمبدأ، وبين الإحساس والطبيعة البشرية عندما تسيطر عليها الأنانية والتوحش والاستئثار. جرت ترجمة القصة إلى العربية عن النص الإنكليزي الذي نشره ستكتون دون تنقيح أو تعديل. وحاولت الترجمة أن تكون قريبة ما أمكن من النص الأصل من دون أي اجتهاد أو تصرف. واللافت للنظر في هذه القصة أن مفرداتها صعبة بعض الشيء وقديمة تدفع المترجم هنا وهناك للاستئناس بالمعجم، وكثيراً ما يُنصح القراء بعدم الاكتراث بالمفردات والتركيز على الأفكار الأساسية في القصة، لأنها هي الأهم.

القصّة:

كان هناك في قديم الزمان ملك أشبه ما يكون بمتوحش، يتمتع بخيال واسع، وسلطة ليس بمقدور أحد مقاومتها، وكانت خيالاته تتحول إلى وقائع بمجرد أن يُصدر أمراً بذلك. وكان على الدوام لا يستشير أحداً، فعندما يقرر في نفسه القيام بشيء، فإن ذلك الشيء يُنجز فوراً. وحين يجري كل شيء كما يريد، يعتدل مزاجه ويغدو لطيفاً. لكن عندما يحدث عائق أو مشكلة صغيرة ما، فإنه يصبح معتدل المزاج ولطيفاً أكثر، وذلك لأن لا شيء يُسعده أكثر من تقويم السلوك المعوّج، وهدم الأماكن غير المنتظمة.

---

* مترجم من سورية.

ومن ضمن الأفكار الغريبة التي خطرت له فكرة الحلبة العامّة، التي كانت تجري فيها عروض مظاهر شجاعة رجولية وأعمال وحشية، والتي من خلالها أصبحت عقول الرعايا مهذبة ومتحضرة! لكن حتى هنا فإن ذلك الخيال الواسع والمتوحش كان يُثبت نفسه. فالمدرّج الكبير بأروقته الدائرية، وأقبيته الغامضة، وممراته الخفية، هو الوسيلة التي تتحق بها العدالة الخيالية حيث يُعاقب المجرم، ويُكافأ البريء، بمقتضى الصدفة غير المنحازة التي لا يمكن أن يُفسدها شيء. وعندما يُتّهم شخصٌ بجريمة فيها من الأهمية ما يكفي لإثارة انتباه الملك، يصدر إعلان عام أنه في يوم محدد سيتحدد مصير ذلك الشخص المتهم في الحلبة التي خصصها الملك لهذا الغرض.

وعندما يجتمع الناس جميعاً في الأروقة، فإن الملك يُعطي إشارة، وهو جالس على كرسيّه الملكي مُحاطاً برجال البلاط، ثم ينفتح الباب من تحته في الحلبة، فيخرج منه الشخص المتهم ويمشي إلى داخل حلبة المدرّج. وفي الجهة المقابلة أمامه مباشرة ضمن ذلك الحيّز المدور المُغلق، يظهر بابان مُتشابهان قرب بعضهما تماماً. وكان من واجب الشخص الخاضع للمحاكمة وحقّه أيضاً أن يمشي فوراً باتّجاه البابين، وأن يفتح واحداً منهما، وبإمكانه فتح أي باب يريد. ولم يكن هناك شيء يُرشده أو يُؤثر فيه سوى تلك الصدفة النزيهة التي لا يمكن التدخل فيها. فإذا فتح أحدهما، سيخرج منه نمرٌ جائع، وهو أشد الحيوانات افتراساً وقسوةً يمكن العثور عليه، وسيثب عليه في الحال ويُقطّعه إرباً كعقابٍ له على ما اقترفت يداه. وفي اللحظة التي يتم فيها الحكم على الجريمة المرتكبة، تُقرع أجراس حديدية كئيبة الصوت، ويعلو نحيبٌ من أشخاص جُلبوا خصيصاً للتفجع يقفون على الطرف الخارجي من الحلبة، وينزل الناس جميعاً مطأطئين رؤوسهم وقلوبهم حزينة، ويتخذون سبيلهم ببطء صوب بيوتهم، وهم يندبون حظّ ذلك الشاب الطيب، أو ذلك الشيخ الوقور، الذي لا يستحق ذلك المصير البائس الذي تلقّاه.

لكن إذا فتح المتهم الباب الآخر، تتقدم منه صبية مُناسبة لعمره ومركزه قام جلالة الملك نفسه باختيارها من أفضل رعاياه، فيتم تزويجها له فوراً، كمكافأةٍ على براءته. ولا يهم البتّة إن كان مُتزوجاً سابقاً ولديه عائلة، أو كانت ميوله منصبّة على شيءٍ آخر خاص به. ولم يدع الملك مثل هذه الترتيبات أن تحول دون تحقيق خطته العظيمة في العقاب والمكافأة. ويجري الاحتفال على الفور في الحلبة شأنه شأن الأمور الأخرى. وثمة باب آخر في الحلبة تحت رواق الملك، يخرج منه كاهن تتبعه فرقة من المنشدين، وبناتٍ يرقصن على أنغامٍ صدّاحة تُعزف من أبواقٍ ذهبية اللون، يتقدمن جميعاً إلى المكان الذي تقف فيه الصبية والرجل جنباً إلى جنب، وبفرح تجري مراسم الزواج على الفور. وتُقرع الأجراس النحاسية ابتهاجاً، ثم يُطلق الناس صيحات الفرح، ويتقدم الرجل مصطحباً عروسه إلى منزله والأطفال أمامه ينثرون الورود في طريقه.

كانت هذه طريقة الملك شبه الهمجية في تحقيق العدالة؛ والإنصاف الكامل فيها واضح! لم يكن للمجرم أن يعرف من أي بابٍ ستخرج الصبية. كما أنه يفتح الباب الذي يرغب به، دون أن يكون لديه أية فكرة أنه في اللحظة التالية سيلتهمه حيوان مفترس أم سيتزوج. وكان النمر يخرج في بعض المرات من باب وأحياناً أخرى من الباب الثاني. فالقرارات المتّخذة ليست عادلة فحسب —

لكنها حاسمة على نحوٍ إيجابي في كلتا الحالتين. وتتم مُعاقبة الشخص المتّهم في الحال إن وجد نفسه مذنباً، ومُكافأته على الفور إن كان بريئاً، سواء أحب المكافأة أم لا. إذ ليس هناك مهرب من أحكام حلبة الملك.

كان هذا القانون معروفاً كثيراً لدى الجميع. وحين يجتمع الناس مع بعضهم في يوم من أيام المحاكمة العظيمة، فإنهم يتساءلون إن كانوا سيشهدون مذبحة دموية أم عرساً بهيجاً. وقد أعطى عنصر الغموض هذا إثارة لهذه المناسبة والتي من دونه لم يكن لها أن تحدث. وعليه، كانت الجماهير تستمتع وتُسرّ بالحفلة، وكان الجزء المثقف من هذا المجتمع لا يستطيع أبداً أن يوجّه اتّهامه بعدم إنصاف هذه الطريقة في المحاكمة: أوليست المسألة برمّتها في يد الرجل المتهم؟

كان لدى الملك شبه الهمجي ابنة نضرة الجمال مثلها مثل خيالاته الوردية، ذات روح متّقدة وآمرة مثل أبيها. وكما هي العادة في مثل هذه الحالات، كانت البنت عزيزة في نظر والدها، إذ أحبها أكثر مما يُحب البشر جميعاً. وكان ثمّة شاب ضمن رجال البلاط يتمتع بطبيعة نبيلة، لكنه من طبقة فقيرة، يشبه أبطال قصص الحب والفروسية الذين يقعون في حب الأميرات. هامت الأميرة حباً بهذا الشاب وأعجبها لأنه ذو وسامة وشجاعة إلى درجة أنهما لا توجدان عند غيره في المملكة كلها، وقد أحبته بغيرة فيها من التوحش ما يكفي كي يجعل هذا الحب متّقداً وقوياً. استمر هذا الحب بسعادة لعدة شهور، إلى أن اكتشف الملك يوماً هذه العلاقة. فلم يتردد أو يتوانى في أن يقوم بما عليه القيام به. فأرسل الشاب مباشرة إلى السجن، وتمّ تحديد يوم من أجل محاكمته في الحلبة المخصصة لذلك. وشكّلَ هذا بالطبع مناسبة لها خصوصيتها، فقد كان جلالته وشعبه أيضاً، مهتمين كثيراً بالإجراءات والتطورات التي ستحدث في هذه المحاكمة. إذ إنه لم يحدث شيء كهذا من قبل – فلم يكن ليتجرأ رجلٌ من العامّة على الشروع في علاقة حبٍ مع ابنة الملك. بعد ذلك بسنين طويلة أصبحت علاقات كهذه أموراً عادية، لكن في ذلك الزمان، كانت أمراً جديداً ومرعباً.

وجرى البحث في أقفاص النمور الموجودة في المملكة عن أكثر الوحوش شراسة وقسوة، وتمّ اختيار أشد الوحوش افتراساً ليدخل الحلبة. كما جرى التحري عن أكثر البنات رفعةً في المنزلة والجمال، كي يجدها الشاب عروساً مناسبة له في حال لم يحدد القدر له مصيراً آخر غير هذا. وكان كل شخص بالطبع يعرف أن الفعل الذي اتُّهم فيه هذا الشاب قد اُقتُرِفَ فعلاً. لقد أحب الشاب الأميرة، ولم يقم هو، ولا هي، ولا أي شخص آخر بنكران تلك الواقعة. بيد أن الملك لم يكن يُفكر في السماح لواقعة مثل هذه أن تحول دون القيام بإجراءات المحاكمة، والتي كان يشعر من خلالها بسعادةٍ ورضىً عظيمين. ومهما كانت نتائج المحاكمة، فإنه سيتم التخلص من الشاب، وأن الملك سيكون سعيداً وهو يُشاهد سير الأحداث التي ستقرر إن كان الشاب مذنباً أم لا في السماح لنفسه أن يُقيم علاقة حب مع الأميرة.

حلَّ اليوم المحدد. أتى القاصي والداني من الناس وتجمعوا في الأروقة الكبيرة حول الحلبة، أما الجماهير المحتشدة التي لم تستطع الدخول فوقفت مقابل الأسوار الخارجية. وتربّع الملك وحاشيته في أماكنهم مقابل البابين – ذينك المدخلين المشؤومين اللذين كانا مخيفين في تشابههما.

أصبح كل شيء جاهزاً. ثم أُعطيت إشارة البدء. وانفتح باب تحت الجماعة الملكية، ومشى محبوب الأميرة باتجاه الحلبة: كان الشاب طويل القامة حسن الطلعة، ومتّزن الشخصية، رافق ظهوره في الحلبة همهمة خافتة ممزوجة بالإعجاب والقلق. لم يكن نصف الجمهور على الأقل يعرف أن شاباً جليلاً بمثل هذه الشخصية قد عاش بينهم: فلا عجب أن تحبه الأميرة. فكم كان الأمر مريعاً بالنسبة إلى الشاب أن يكون في مثل ذلك الموقف.

وفي أثناء تقدمه إلى الحلبة، التفت الشاب، كما جرت العادة، إلى الملك وحاشيته وانحنى أمامه. لكنه لم يكن أبداً يُفكر في الشخص الملكي، فعيناه كانتا تنظران بثباتٍ إلى الأميرة، التي كانت تجلس إلى يمين والدها. ولولا تلك النزعة المتوحشة المتأصلة في طبيعتها، لكان من المحتمل أن لا تحضر لمشاهدة مثل هذا الحدث. بيد أن روحها العنيفة المحمومة لن تسمح لها بالغياب عن مناسبة كهذه تهمها إلى حد كبير. فمنذ أن صدر القرار بأنه يتوجب على الشاب الذي يحبها أن يختار مصيره في الحلبة الملكية، لم تعد تفكر في أي شيء، في النهار والليل، إلا في هذا الحدث الجلل وما يترتب عليه من نتائج. وكونها تمتلك سلطة، ونفوذاً، وقوة شخصية أكثر من جميع مَن أظهر اهتماماً في هذه القضية، فإنها قامت بشيء لم يقم به أي شخص من قبل – فقد توصلت بنفسها إلى سر هذين البابين. لقد عرفت من أي الغرفتين خلف البابين، يوجد قفص النمر بواجهته المفتوحة، وفي أي منهما تقف الصبية. وقد كان من المستحيل سماع أي ضوضاء أو إيحاء يصدر من خلف هذين البابين بالنسبة إلى الشخص الذي عليه الاقتراب ليرفع المزلاج الخارجي لأحدهما لأنهما سميكان ومغطيان بجلد سميك من الداخل. غير أن الذهب ونفوذ الأميرة هما اللذان مكّنا الأميرة من الحصول على السرّ.

لم تكن تعرف فقط في أية غرفة كانت تقف الصبيّة، وضاءة الوجه، ومتوردة الطلعة، وجاهزة للخروج ما إن ينفتح الباب أمامها، ولكنها عرفت من تكون البنت أيضاً. كانت من أجمل فتيات القصر وأكثرهن كياسة وقد تمّ اختيارها مكافأةً للشاب في حال ثبوت براءته من الجريمة التي اقترفها بتطلعه إلى امرأة أعلى منه شأناً، وكانت الأميرة تكرهها. فغالباً ما رأتها، أو أنها تخيلت أنها رأت تلك المخلوقة الجميلة تلقي نظرات الإعجاب على شخص محبوبها، وكانت تعتقد أحياناً أن تلك النظرات يتم فهمها وتبادلها. وكانت تراهما بين الفينة والأخرى يتحدثان معاً، صحيحٌ أنَّ ذلك كان يحدث لبرهة أو اثنتين، بيد أنه يمكن قول الكثير من الأشياء في فترة وجيزة. ربما كان الحديث بينهما يدور حول كثير من الأمور التافهة، لكن أنّى لها أن تتأكد من ذلك؟ كانت تلك الفتاة أخّاذة، لكنها تجرأت وتطلعت إلى الشخص الذي أحبّته الأميرة؛ وبكل عنفوان الدم المتوحش الذي يجري في عروقها وورثته عبر سلسلة طويلة من أسلاف همجيين، كانت الأميرة تكره تلك الفتاة التي تقف وهي ترتجف الآن خلف ذلك الباب الصامت.

عندما استدار حبيبها الشاب ناظراً إليها، التقت عينه بعينها وهي تجلس ووجهها أصفر شاحب اللون أكثر من أي شخص في ذلك الخضم الكبير من الوجوه القلقة المجتمعة من حولها، وعبر قوّة الفهم السريع التي يمتلكها أولئك الناس الذين تآلفت قلوبهم أدرك أنها تعرف خلف أي باب يجثم النمر، وخلف أي باب تقف الفتاة. وكان يتوقع أنها تعرف ذلك. فقد كان يعرف طبيعتها، وكان يعلم يقيناً في سريرته أنها لن ترتاح أبداً حتى تتجلي حقيقة الأمر بالنسبة إليها، والتي تخفى على جميع المشاهدين، وحتى على الملك نفسه. فإذا كان ثمّة بصيص أمل بالنسبة إلى الشاب فيه شيء من يقين، فإنه يعتمد على نجاح الأميرة في اكتشاف السرّ؛ ومن اللحظة التي وقع نظره عليها، عرف أنها نجحت في سعيها.

حينئذٍ انطلقت منه نظرة سريعة قلقة تجاهها لتسألها: "أيهما؟" كان السؤال صريحاً بالنسبة إليها وكأنه يصرخ به عالياً من حيث هو واقف. ولم يكن هناك فرصة لإضاعة أية لحظة. انطلق السؤال إليها في ومضة، ويجب أن يرجع الجواب إليه في ومضة.

كانت تسند يدها اليمنى إلى حاجز الشرفة المبطّن الوثير أمامها. ثم رفعت يدها، وقامت بحركة خفيفة وسريعة نحو اليمين. لم يلحظ ذلك أحدٌ سوى الشاب. فكل العيون كانت تتطلع باتّجاه الشاب الواقف وسط الحلبة.

استدار، ثم مشى عبر المسافة الفاصلة بخطىً ثابتة وسريعة؟ توقفت قلوب الحاضرين جميعاً عن الخفقان، وتقطعت الأنفاس، وتركزت الأنظار على ذلك الشخص لا تُفارقه. ومن دون تردد، توجّه الشاب نحو الباب إلى اليمين وفتحه.

الآن، يكمن مغزى القصة في السؤال الآتي: هل وثب النمر من ذلك الباب، أم خرجت الصبيّة؟

إننا كلّما فكرنا في هذا السؤال، وجدنا الإجابة عليه أصعب. إذ إنه يتطلب النظر في القلب الإنساني، الأمر الذي يقودنا عبر مسالك العواطف الدوارة والتي يصعب فيها أن نجد مخرجاً. فكّر في ذلك، أيها القارئ المنصف، ليس بوصفك أنت من سيقرر، النمر أم الصبيّة، بل في تلك الأميرة السريعة الغضب، شبه الهمجية في طبعها، التي كانت تضرّم في روحها نيران اليأس والغيرة: لقد فقدته، لكن من حظّ مَن سيكون؟

كم من مرّة تملكها الفزع، في يقظتها وفي أحلامها، فغطّت وجهها بيديها كلّما فكّرت في محبوبها وهو يفتح الباب الآخر الذي تنتظره خلفه أنياب ذلك النمر المفترس!

لكن كم من مرّة تخيلته يفتح الباب الآخر! وكيف كانت تعضُّ على أسنانها في خيالاتها المؤلمة، وتشدُّ شعرها عندما تراه مسروراً منتشياً حين يفتح الباب الذي تقف خلفه الصبيّة. وكيف كانت روحها تحترق بالعذاب عندما كانت تتخيله يندفع نحو تلك الفتاة بوجنتيها المتوردتين وعينيها اللامعتين من فرحة النصر؛ وعندما كانت تتخيله وهو يمضي بها، وكيف أن شخصيته كلّها تتقد

ابتهاجاً بحياته الجديدة، وعندما كانت تسمع صرخات فرح الجمهور، والقرع الموحش لأجراس السعادة، وعندما كانت تتخيل الكاهن، مع أتباعه الفرحين يتقدمون نحو الشاب والفتاة كي يعقدوا زواجهما أمام عينيها، وكيف تتخيلهما وهما يمشيان مع بعضهما في طريق تملؤه ورود منثورة ترافقهما أصوات عظيمة من الجمهور السعيد، والتي كانت تضيع فيها صرخاتها اليائسة وتتلاشى.

أليس من الأفضل له أن يموت فوراً، وأن يمضي وينتظرها هناك في تلك البقاع المباركة من ذلك المستقبل شبه الهمجي؟

ولكن هناك أيضاً، ذلك النمر المخيف، وتلك الصرخات، وذلك الدم!

لقد صدر قرارها في لحظة، ولكنه استغرق منها أياماً وليالٍ من التفكير المكروب. كانت تعرف أنها سوف تُسأل. لذلك قررت بماذا ستجيب، ومن دون أدنى تردد، قامت بتحريك يدها نحو اليمين.

إنّ السؤال الذي يتعلّق بقرارها يستحق التأمل مليّاً، فأنا لست مخوّلاً بالادّعاء أنني الشخص القادر أن أُجيب عنه. لذلك أترك الجواب لكم جميعاً: من الذي خرج من ذلك الباب المفتوح – الصبيّة أم النمر؟

□□

موضوع تعبير ..

□ هُدى الجلاّب*

يقترب يسألني: ما معنى كلمة وطن؟ أبتسم في وجهه الحلو على قلبي:

- الجواب بسيط يا روح ماما .

أسكتُ مُفكرة، في المُبتدى لا أعرف ما أجيب، سهل مُمتنع ما يراودني، أقول: سأخبره بعض أحاسيس خطرت .

أمسك كتفيه بثقة : الوطن يعني بلاد الشام، جبل قاسيون، نهر بردى، أشجار الغوطة، طريق المطار، حارتنا، دارنا، أسرتنا .

بعصبية طفولية:

- كلّ هذا؟

أتابع نبضاً هز شرياني: الوطن قلوبنا البيضاء، صفاء هواء نتنفسه مع نشرة أخبار الصباح، بياض فل وياسمين الشام، حريّة طيور وفراشات حدائق تشرين وباب توما والتجارة، لحن أغانينا الشعبية، أشعارنا، جميع بيوتات الصناعة، جرمانا، السيدة زينب، الجوامع، الكنائس، الحدائق، المتاحف، المطاعم، الأسواق ...

ينطط حاجبيه، لا يعجبه شرح طويل لكلمة مؤلفة من ثلاثة حروف، أرقبُ ملامحه المستغربة وأتابع: الوطن هو الناس، بابا، أنت وأنا...

يقول ببراءة: أوه يا ويلاه كلمة تعني كلّ هذا؟ قولي بالتحديد ماذا أكتب في موضوع التعبير؟

أجد تفسيراً منطقياً لسؤال استغربته بادئ الأمر اكتب يا عين ماما: الحُبّ .

* قاصة من سورية.

- بدك أستاذ العربي يذبحني؟

يضيق ذرعاً فيضرب سطح الأرض برجلين صغيرتين:

- عنْ جَدْ قولي بدك ترجعي تنامي والسلام .

يرمقني نظرة أصعب من صفع الكلام، رأيتُ في تعبير وجهه الأسمر عصفاً غريب اللمسات، كانت ملامحه الناعمة تعترض بشدّة، لكن الاحترام منعه من شتمي، كما يتعامل أولاد حينا الشعبي.

امتعاضه ظهر فقط بإغلاق باب غرفة نومي ببعض عنف غير مسموح في نطاق بيتنا الهادئ، اللهم إلاّ من صوت رصاص هناك، أو انفجار هنا .

ذهب إلى مدرسته غاضباً عاتباً دون كتابة الوظيفة، سألت ذهني السؤال ذاته، وأنا أفرك تعب وجهي كي أصحو من التفكير صحيح: ماذا يعني وطن؟

قمت، توضأت، صليت ركعتين لوجه الله تعالى، ثمّ قرأت فاتحة على روح أبي الذي كان دائماً يزرع فينا الحُبّ.

كان أبي يُحدثني دائماً عن كروم العنب، عن أشجار المشمش والكرز، عن صنع جدتي للدبس، والزبيب، والجلاّب، والنبيذ الأحمر، والقمردين الطري اللذيذ، عن خبز التنور بين يديها، كيف يلوح، ويصبح أطيب وأكبر وأجمل، عن حلاوة وجهها الحنطي البديع حين يقمّره لظى ولهيب مُحبب، عن أيّام حلوة حميمية، عن قلوب بشر تطفح وداً وطيبة ولهفة، عن مدفأة حطب حنونة كريمة يتربع حولها الأهل والجيران بأمن سلام، عن حكايات حُبّ صاف، عن شروق ربيع مفعم بأزهار، بطيور أمل، عن غد جميل أحلى وأكثر اطمئناناً، أحمد الله أنه في عُلا السماء، لمْ يرَ ما فعلت هذه الحرب بنا.

أراني قابعة وحدي مثل فزاعة وسط عتمة برد وعطش وجوع للحظة أمان وفرح، أقول بصوت عال كي أعلن الإصرار لذات حائرة :

- الحبّ هو الوطن .

في تلافيف رأسي: بحقك ولدي أيّها الرجُل الصغير، لنْ أجد في مجمع المنطق غير هذا الجواب، لو أنّك ترضى به، تحفره في صفحة قلبك، تكتبه في دفترك، لصفّق الأستاذ والطلاب .

يعود ذهني إلى مقال قرأته في جريدة، عن رعب بعض العلماء من أزمة انقراض تواجه خمس الأنواع الموجودة على كوكب الأرض، بسبب التلوث وإزالة الغابات وفرط عمليات الصيد العشوائي، سُجلت الأنواع المهددة في القائمة الحمراء، التي سأضيف إليها الحُبّ، بعد رؤية الأوضاع المحلية والعالمية، في جريدة بالي: ها هو الحُب يسير مغمضاً على خطى الديناصورات وتلك الأنواع الهاربة من الأرض القاتلة، ليتهم يبحثون في هذه الأمور للحفاظ على البقاء، لحماية كوكبنا لمنع الدمار، أين من يزرع بذوره الصافية في تربة صالحة قادرة على النمو والازدهار؟ لتزول هذه الحرب التي تدمرنا يوماً بعد يوم .

دون الحُبّ، الربيع سيحزم حقائبه، ستختبئ الألوان وراء العتمة، ستهجر النجوم أعشاشها، سيبقى الكون عارياً إلاّ من بعض طحالب ومخالب، سيتجرع القلب فراغه، ويأكل أشواك قهره، وحنظله المرّ شعراً مُهاجراً، أسراب العصافير ستبتر أجنحتها ضجراً، ستترك أعشاشها وطعامها لأول سرب غربان عابر، سيُعانق التراب وحدته مُظلماً، لن يعرف حتى ضار الحشائش، ستجري أنهار دم عاتب في محيط شارد غائب، لن يتنفس فرح مع رئة نهار قادم، لن يلمع بريق عقد بعنق قمر مسافر، ستغدو الحياة هُراء باطلاً، الأرض ستخلع رداء جاذبيتها حزناً لتتسربل سواداً قاتلاً وتترك المجرّة بلا حول ولا دوائر، دون الحُبّ يضيع عبير الياسمين، تقطّب ملامح الأرض، تتأوه السماء بوجع، ويعبق الألم منْ نهارات مُثقلة بالدماء، ليالينا ستغرق في دموع حارقة، ويتوغل الحقد عروق الأزقة.

أقول: اغربْ عَنْ ديارنا أيّها الحقد القاتل، خذْ ضغينتك، لملم جمرات أوجاعك، لعلّه يُشرق وجه الفرح، ويتدفق باسماً غدير الفرات، لترجع عصافير الشام، وفراشات حمص، وورود الغوطة، وعناقيد القلمون، ليأتي ربيعُ حماة زاهراً باخضرار العاصي، وبراعم حلب الشهباء، بزمرد حياة وزنابق أمل.

لنرى سورية قلادة، ليست من ألماس، لا من ذهب لا من فضة لا ياقوت، نرى وطننا أقدس وأغلى وأروع وأحلى من كلّ الأوطان.

وطننا من نتباهى به، نشمخ ونختال، حتى لو تحوّل على مُحيط رقبتنا وطوقنا مشنقة مُميتة من شوك صبّار ونار، الوطن صاحب الروح والقلب والوجدان.

أبكي مُتمنية : لو كان بيدي فعل شيء يُعيد شروق ابتسامته، بريق أوقاته.

أفكر: صحيح نجتاز مرحلة من أصعب مراحل الحياة، لكن مازال باستطاعتنا أن نعيش ونتعايش، نقرأ ونكتب، نرسم ونلوّن، نغرّد ونرقص، كي نلفت انتباه العالم لحقائق مدفونة دواخلنا، مازلنا نصرّ أننا بشر من طين، من روح حضارة، من دم وعنفوان، أخطط: سأكتبه أغنية حلوة على صفحاتي، أمسك الدفتر: هذا أهدتني إياه أمّي في عيد ميلادي.

عند ذكرها لا أرى في رحاب مُخيلتي المُنتعشة مقاماً للحب أرفع من مقامها العالي، يصادف أنّها تهتف لي في الوقت ذاته ، أحادث روحي: كأنّها تشعر بحالي، أخلع سربال الخمول عن جسدي، أركض تجاه رياض قلبها ، أمشي إلى حبّها.

تعبر رأسي أفكار وأوراق سطرتها في ذهني مع أغاني النوم وحكايات زمان، وسط أزقة دمشق الضيقة أرى معنى كلمة وطن في عيون أهلها الطيبين، أرجع بخطوات مُسرعة كي أكتب موضوع التعبير مع ابني.

□□

رجـل.. وابتـسامة غبار!! ..

□ ديمة داوودي*

نافذة صغيرة، تطلّ على شارع لا يطؤه المارة إلا نادراً.. لا أحد يدري إن كانت ستائره السود تنعي من هم بالداخل أم توجّه دعوة مفتوحة للموت لكل عابر بجانبها..

من ماتت أحلامهم ماتوا بحق، ومن بلّلوا خبز أحلامهم اليابسة بآمالهم المعلّقة على حواف النوافذ وحدهم من عرفوا كيف للشمس كسر كل هذا السواد!..

(أليس الأسود سيد الألوان؟ إذاً فالموت سيد الحياة أيضاً)..

مجد الزوج الأربعيني وحده يقتات الموت، يحاول أن يهبه شيئاً من روح و حياة!!

مفطور القلب، يعتاش من صورة معلّقة على جدار الغرفة المقابل لطاولة خشبيّة قديمة، وورودها يابسة بآنية نصفها ماء وغبار، غربة فظيعة تنثرها بتلات ورود بيضاء، مالت أعناقها تقبل شقوق الطاولة التي لم ترتقها بتلاتها، أجل كل من لمست أصابعه غبار الآنية سجين!!، كما الصورة، جميعهم لم يعوا أن السجن الحقيقي الأكثر ألماً لا جدران له، وحده مجد متأخراً أدرك ذلك!!..

انتابته قشعريرة الوقت، قدرةً على خطف شمس، ليتها تبث عمرها المديد بلا انتحارات حارة تلقمها حضن البحر كل ليل، مازال يحنّ لابتسامة دافئة على وجهها المسجون بين ذكريات سعادته القليلة التي بات يشك في وجودها!!..

*

في يوم يكثر فيه الموت هكذا، كيف لحياة أن تنبض في عروقه، وحده يدرك أسراراً ما باحوا بها قط، وحده سمع الشهقة الأخيرة! ، كيف لسجان أن يلتقط الحياة قبل فرارها..

لابد من استعارة لحظة فرح، بلا جنون بلا عمر قصير للياسمين يتساقط شوقاً لأصابعه تلمه، تفهم لغة الياسمين، تخشى أعناق الزنابق، غرور الرياحين.

ليلة الأحد.. عاد إلى منزله متفائلاً، تحمله ابتسامة طافحة على شفاهه الغليظة العاجزة عن البوح، دخل منزله مسرعاً نحو الحمام، ينثر على جسده ذراتِ ماء تغسل ركام روحه ورائحة الموت الملتصقة بوجهه.

من زجاجة مغبرة نثر عطرها السينيه، ارتدى بدلته الفضية وانطلق خارجاً يتأبط حزمة راتبه الشهري، من بوابة فخمة لم يفلح سوى في اختلاس النظر إليها، دخل كرجل ارستقراطي وبلهجة عوجاء مكسورة الراء اشترى فستاناً بسيطاً بلون أرجواني، وأحمر شفاه..

اقتنى وروداً بيضاء، بيضاء فقط من امرأة طاعنة في السن، تشربت الورود حنانها ودفء عينيها، احتار بأي يد يقدمها إليها، بأي يد يسحب كفها ليقبلها، أينحني ويقدم وروده أولاً؟ سنوات سبع ليست كافية لعاشق ليختار كيف يتصرف مع محبوبته..

هل يقدم حبه للمرة الألف بعد الألف؟!..

في المنزل تفوح رائحتها، ينهكه التعب..

يجلس قبالتها يقبل أصابعها إصبعاً إصبعاً، يشمّها حتى تسكن في مسامه، يغريه اللون الأرجواني عليها..

- (تشعين كقمر لو أني أحتويك دوماً ليلاً.. يقسم ألا نجوم بعدك، أما زلتِ تحبينني)..

- أحبك حتى الموت وحدك .. ولا تكمل

يغفو صوتها ملائكي الهطول.. يكفّ عن مداعبة خصلات شعرها.. أتوقظها شفاهه، أنفاسه إن قبّل جبينها قبلة النوم؟!..

غافياً على وسادة أرجوانية عابقة برائحتها، شالها وفستانها، ممددان على الأريكة قبالة مرآة تحمل صورة وجهها مرسومة بأحمر شفاه لم تضعه يوماً..

تنظر السماء إليه، تخبره أن الغبار اتخذ شكلها، يلعنها.. يقسم ألا عدالة تحت سماوات سبع..

يتلبسه قناع روحه، عائداً إلى عمله،..

بدلةٌ رخيصة، حذاء قاسٍ ونظيف، ذقن حليقة بجسده الأربعيني ينافس روحه الطاعنة في الشيخوخة، يقف شاداً كتفيه، يعلو وجهه حاجبان كثيفان بعقدة لا بد منها في وجه خالي الملامح بات يحمله منذ سنوات سبع!!..

يتذكر حبره وأقلامه وصفحات بيضاء نوى كتابتها، لكنه التحق بكلية أخرى انتهت به سجاناً يقتنص الحياة ولا يعيدها..

يأتيه الصوت من بعيد..

يشدّ وقفته، يرفع رأسه يلفّ أصابعه حتى معصميه..

وجوه تمرّ ببدلات حمراء وسلاسل حديدية تعزف سيمفونية العبث، (ألم نوافق أن الموت سيد الحياة، فإليك أيتها الحياة)..

شاب بعينين خضراوين، كتفين مشدودين ورأس غير منحنٍ، يقترب أكثر، يشابه مشيته، يأسه وقوته، اضطراباته وعصيانه، يراقب الوجه من بين الجميع، ينتفض يرتعد والوجه مجبر على اقتراب لا مفر منه، حتى التصقت قدماهما معاً..

إلى الحبل ذاته يساقان، وجه يشبهه وهو، أحدهما يودّع الحياة ببدلة حمراء وآخر يعود لوقفته أمام باب حديدي باتت روحه جزءاً منه لم تتحرّر، مهما حاول توزيعها على أجساد تفارقها الحياة، سنوات سبع ومازال يوزّع روحه على أجساد لم تعطه ملامحها..

سماء زوجته لن تتلمّس وجهاً بلا ملامح..

شعر أن لا أصابع له لا بصمات، ففي كل سنة من ذات الليلة تصحو بصماته الساكنة في الغبار تجبره على البوح على استردادها، تطالبه باعتراف ما كان، لكنه بصمت، ينحني مقبلاً وسادته الأرجوانية تحصد دموعه بعد أن سئمت من عدها!

صورتها المطعونة في عرض الجدار تشهد أنه ما من رجل آخر عرف مخمل جسدها سواه، رائحة دمها لا تفارق أصابعه ولا وجهه، فمازال القاتل يتعمد بدم القتيل!

وحده الغبار اتخذ شكلها، قتيلة على فراش في ليلة زفافها بفستان أبيض ينضح الأحمر من كل شبر فيه، لتتوضأ الشياطين معلنة سفك روحها وصلبه ملطخ اليدين عاجزاً أمامها إلى الأبد!!..

وحدها قصتها كتبها قبل أن يصرف من الخدمة للخضوع لعلاج طويل طويل في مشفى المجانين، فمن الحب ما قتل..

□□

القصة ..

حلم قبل الموت ..

□ علي أحمد العبد الله*

وأنت تقفُ بينَ المشيعين؛ حدث لك شيءٌ ما ، وبدأت تتسل من بينهم منكفئاً إلى المخيم وكل ما في الأمر أنك شعرت بدنو الأجل سيما وأن عينيك قد رأتا الدنيا لأكثر من سبعين عاماً.

ربما كان هذا الرعب يلازمك ليلَ نهارَ ينطوي على درجة كبيرة من الزيفِ أمامَ الناس، فكنتَ توهمُ البعضَ بعدم اكتراثك به وعدم خوفك منه ، مع أن جميعَ العلاماتِ الظاهرةِ على وجهك تنذرُ بحالةِ الخوفِ التي تعتريك وتسألُ نفسَك: أينبغي أن أرحلَ يوماً ؟ أن أترك المخيم ورائي قبل أن أصل إلى بحيرة طبريا !!

أيقظك فجأةً فقْدكَ لتوازنكَ تداعيتَ للسقوط وبدأتِ الألوانُ تختلطُ أمامَ عينيك، فكنتَ مضطراً أن تشدَّ نعليك على الأرض بقوة كي تحافظ على توازنك ولم تعدْ تملكُ الجرأةَ على تحريكِ أيِّ عضوٍ من جسدك.

هبطتْ ذبابةٌ فوقَ جبينكَ تتحركُ فوقه كالمذعورةِ تجبرُك على تحريكِ قسمات وجهك بامتعاض. ها هي تسير نحوَ خدِّك الأيمن تضايقُك تلوِّحُ بيدك، فتنتزع نفسَها من قبضتك وتطير إلى حيث لم تعدْ تراها.

يخيلُ إليك أنك بذاكرةٍ مشبعةٍ حتَّى الثمالةِ وتراها ترشحُ فوق جبينك صوراً ومشاهدَ تكفيك نصف ساعة من الزمن كي تعودَ بذاكرتك إلى حلمك اليومي فيمتدُّ بصرك إلى الأفقِ والشمسُ تستعدُ لتخفي نفسَها وراءَ الجبل ذاك الذي يدخلك قبلَ الأوان في ظلمةٍ رماديةٍ شحيحةٍ يتكومُ جسمك وجفناك مسترخيين بتثاقلٍ وتُغلقُ الدنيا أمامك.

يدير لك الطبيبُ رأسَه مبتسماً ها أنت تنظرُ إليه بعينين ذابلتين تتمنى أن تفترَّ شفتاهُ عن ابتسامةٍ يكشف لك ماذا تفعل على هذا السريرِ الأبيض عاريَ الصدرِ تتنفسُ من أنبوبٍ مطاطيٍّ يلجمُك كحصانٍ.

---

*

ترفع نظرَك مرةً أخرى لكن جفنيك يسبلان من جديد فيغيبُ الطبيبُ من أمامك فقد انقطعَ المطرُ وأصبحَ الهواءُ الباردُ أكثرَ إنعاشاً وهو يتسربُ إليكَ من الأنبوبِ نفسه

صورٌ جميلةٌ زرقاء تكفي لصنع إطار على شكل بحيراتٍ كثيرةٍ كبحيرة طبريا؛ تسمعُ صوتاً تخالُهُ همساً:

- لا تخفْ أنتَ بخيرٍ......

تشعرُ أنّك لستَ وحدَك ثمّةَ امرأةٌ على شكلِ غيمةٍ تحومُ حولك تتبينُ بعضَ ملامحها البيضاء رغم السوادِ الأعظم الذي يُثقِلُ جفنيك كستارٍ مخمليٍّ أسودَ.

نظرْتَ نحو السماء فرأيت السماءَ داكنةً لا شيء فيها إلا ثمّةَ هالةٌ من نورٍ، ضوءٌ ساطع تراءى لك كبرقٍ تبعه صوتُ انفجارٍ ضخمٍ، مشاهدُ القتالِ ناشبةً برأسِك بكلِّ حدة؛ بتفاصيلها الطاحنة؛ بلحظاتها الأخيرةَ.

واندفعْتَ تشقُّ طريقَكَ متقدماً وأحسسْت بحركةٍ قُبالة الماء، فرأيت ظلالاً غادرةً مريبةً. أطلقْتَ النارَ وتقدمْتَ نحو الماءِ، فانهالَ الرصاصُ عليك من كلِّ صوبٍ وتطايرَ نثرُ لباسكَ ملتصقاً بنثرِ اللحمِ والدم المتطاير من صدرك أطلقْتَ النارَ مرةً أخرى وأنت تتابعُ تقدمك حتّى وصلت إلى البحيرة برودة الماء تسري على ساقيك وشعرْتَ بسعادةٍ مترعةٍ وأنت تستعيدُ آخر صورة لماءِ البحيرةِ وأنت تهوي مسلماً بقايا جسدك المتناثر لها.

بلا نجاحٍ حَاوَلْتَ الهروبَ من هذيانك؛ لكنّ الصور ظلّت ماثلةً أمامك أكثر من ذي قبل، فغشي الظلام المكان، لكن ثمة صورٌ هبطت أمام عينيك فتراءى لك سطح ماء البحيرة. من شدة الفرح لم تعد تشعر بألم قدميك المتورمتين ورحت تهمس و تشير بإصبعك وعيناك تتسعان دهشةً وهما تلمعان بعد أن نثر القمر بعض ضيائه الشحيح:

- إنها البحيرة !!

فدخلت معركتك الأخيرة، ولم تجد في انتظارك أحدٌ سوى غُبارٍ خانقٍ وحرٍّ لا يُطاقُ وبذلةٍ مهترئة وحذاءٍ مطاطيٍ رخيص، فُتحَتْ لكَ أبواب المخيم الصماء؛ فخرجت منها وَبَدَأت تُكَدّسُ أسرارها سراً وراءَ سر؛ وَتَرَكْتَ الناسَ جميعاً خلفَكَ، الجالسينَ، العابرينَ، المشاةَ، الراكبينَ ونَسيتَ خَلْفَك الشوارع والطرقات المثقلة بالخطواتِ وتلك الدكاكين العتيقة، وَجَميع المشاهد الطافية عَلَىْ جدارِ كلِّ خيمة عتيقة؛ تكتنف أسطحها القائمةَ عَلَىْ الدعائمِ الخشبيةِ كَجَنَاحَيِّ حلمٍ كبيرٍ ليقف غيرك بين المشيعين يكرر الحكاية نفسها.

□□



□ لؤي عثمان*

بواكير الملل بدأت من جديد هذه الظهيرة، تجد لنفسها منفذاً إلى عرين أحمد الملتحي بأجمة من شجيرات يابسة لأربعين سنة، سيّجت مراهقتها بكبوات متلاحقة..

يقف على شرفة إسمنتية، أرضيتها خشنة، من دون بلاط أو تهذيب، تنبت في ذاكرته شجرة المشمش الهرمة وثمارها ذات البذار المرّة، وإغراء الظهيرة المترنحة تحت فيئها المفقود، لمطالعة أفكار ..، ذكريات، ، وهواجس يقَظة مترددة، وأنامل نعاس لذيذ يحاول التسلل لرأسك، بينما العيون متشبثة بهضاب مقابلة، تكاد تخلو من اخضرار ملفت، تكسوها أشعة الشمس باصفرار أخّاذ حارق، وبعض أفكارٍ عن حشراتٍ وأفاعٍ مختبئة بين صخورها وجحورها، والقليل القليل من حقول متناثرة بين حناياها لفاكهة صيفية، وطريق وحيد أوحد طويل يخط لنفسه مساراً متعرجاً بين هاماتها ليختفي بعد صراع حثيث مع الأفق. الشمس أحياناً رؤوفةٌ خجلى تطالع القرية من بين غيوم بيضاء إلا صوتها لم يخجل أبداً على مر تلك السنوات والأيام، بل لم يزدد إلا عنفواناً، وربما عنفاً، أمراً وحدّةً....

التوتة.....، التوتة.......، التوت....، بسرعة...

التوتة ستضيع كلها، العصافير ستلتهمها بأكملها، بسرعة إلى التوتة...، يا أحمد...، يا سحر، (كشّوهم عنها).

كأطفالٍ صغار، لم نستطع إلا أن نأتمر وننفذ، نهرع بسروالينا الوديعين المضحكين، نلتقط الحجارة مراراً وننهمر بها على شجرة التوت كالعادة...

صوتٌ هادرٌ.. أمرٌ كدويّ رعد، لكنه لطالما كان يحمل المطر، ما فتئ فصلاً إلا ليهطل على بحرةٍ من ذكريات تعتاش منها طحالب الحياة.. بحرةٌ في الفناء الشرقي لبيتنا الريفي المتواضع.

غريبةٌ هي الذكريات، في اعتياشها على حنيننا، ألمنا وأحاسيسنا، تهجم ومعها كل رعشاتنا الماضية، ناهضةً مبعوثةً من رقادها من جديد بعد أن اعتقدنا موتها، كل ثرثراتنا الصريحة

---

* قاص من سورية.

والمكبوتة آنذاك (مابالها أمي لا تعرف سوى الصراخ والأوامر..خذ..خذي.تعال .تعالي..اذهب..ضع...)، أو ربما هذا ما كنت أراه بعيني طفل صغير يشتاق لحضنها لا يضمه إلا عندما يمرض ليشفيه، قسوتها وحنانها قطبي كون بأكمله، تبكي عندما يتألم أحدهم وتأمر عندما تفرح..، كنت أرى في ذلك معاناةً ما غير معروفة الكنه.، تائهاً بين واقعي الهزيل ومعاناتي المخبأة، وأتساءل هل الواقع صورة المعاناة، أم العكس..؟، ومازال حتى اللحظة يزداد هذا التساؤل ضراوة، وكأنما خيال حقيقة ما تلوح في أفق العمر بين هضاب ماضٍ وحاضر، ليتجسد(بالآن) على هيئة معاناة لتمنح الحياة عذوبة كينونة لا تحتمل من هشاشتها.

صوتها هو الواقع...، هو المعاناة..، الحب والحنين والأمل، صوت لامرأة جميلة جداً، شرسة..، طيبة..، حنونة..، لم أفهم طيبتها إلا وأنا في عقدي الأربعين..

من جديد يعود ذلك الصوت، قد حفظته ولكنته أمراً، ألم تسمعا..؟، العصافير ستأتي على التوتة كلها، ولن يتبقى منها شيء لأمينة..، أمينة فتاة طيبة تزوجت باكراً، تنال حصتها من محصول فاكهة صيفية تلبي مذاق العائلة، خلال زياراتها المتواترة مع أبنائها وما تحمله في بطنها..

من فناء البيت المجاور يأتي صوت أم بسام، وكأنه ما يزال في أذني لهذه اللحظة، مداعباً صياح والدتي، أعان الله هذه التوتة، مسكينة كم تتحمل...!!!!، كبيرة جداً...، هرمة..، وارفة أغصانها جداً، الله وحده القادر على عونها، عصافير من جهة، أهل البيت من أخرى، ذويّقة طعمها البلدي المميّز أيضاً، لم يكن ينقصها سوى هذه الحجارة المتهافتة عليها...

جارتنا أم بسام طيبة القلب، اعتادت أن تقيم وزوجها في منزلهما المحاذي لنا، هرباً من حرّ المدينة صيفاً، ومن حر الحياة ربما، مثلنا تماماً، نذهب صيفاً إلى البيت الريفي، وعند هبوب أول آمال الخريف بغيثٍ محتمل، نسقط أوراقاً لم تصبح كاملة الاصفرار إلى المدينة، المدرسة، العمل، الحياة.. وشتاء جديد..

كنا قد بدأنا أنا وسحر برشق التوتة بوابل من الحجارة، علّها تبعد هذه العصافير الجائعة المسكينة عنها كما كانت أمي تقول:(عسى أن يتبقى منها شيء لأمينة الحبلى..، وبعد أن انتهى رشق التوتة، وطارت عنها أسراب من العصافير المزقزقة قهراً وخوفاً، ذهبت وسحر صغيرتي...، هههههههه، تصغرني بعام وتكبرني ببراءتين وقوتين وهدوءين..

و كما كانت أفكاري المتراشقة مع الحجارة تنهمر من غيمة لأخيلتي تبرق وترعد هي الأخرى، ، كان على الأرض الكثير من ثمار التوت، وكأن الشجرة بكت ألمها توتاً، فباتت ثمارها الناضجة طريحة الأرض..

بذهول طفلٍ لم يعِ هول ما فعل، يطلب من سحر أن تنصت لأنينٍ خافتٍ من مكانٍ ما، لكنها تنهره بقولها أنها لا تسمع أي شيء..

أنينٌ عميقٌ، كأنه آتٍ من قاعٍ سحيقٍ، من أعماقي ربما..، لا ربما كانت حبات التوت تنوح وتبكي، مآل حالها، تعتب وتلوم..، لماذا رميتني بحجارتك، لماذا لم تتركني أُلتهم..؟، لماذا لم تدع هذه الطيور تنال حاجتها مني..؟؟

إلا أن ذلك الصوت ما فتئ يزداد إصراراً، في أنينه وخفوته، متجاهلاً إياه بدأت بالتقاط حبات التوت المتناثرة على الأرض وألتهمها، لكن في الحقيقة تساؤلي حول ذلك الأنين لم ينضب، وبدأ الشك يساورني، فيما إذا كان صوتاً، أم أنني توهمته صوتاً وبدأت أصوغه داخلي أنيناً، تساؤلاً ونواحاً، وجسمت لها أشكالاً، عندما قلت لسحر أنه ربما أحد العصافير قد سقط جريحاً إثر إصابته بحجر، لكن ذلك تبدد عندما سخرت مني بقولها أن العصافير تزقزق فقط وتموت صامتة، وبشراهة شديدة تابعت التهامي للتوت وكأنني ألبي نداءها الخفي.

لكن ذلك الصوت المسكين عاد أنينه ولكن بنبرة تكاد تعلو كلما كنت أقترب من أجمة العرائش، لأجد أنه حقاً أحد العصافير، وقد أصابته إحدى حجارتنا الطائشة في مقتلٍ من جسده، حملته بين يدي وركضت به لعند سحر ودموعي تهرول قبلي على خداي، مقهورة أم مذعورةً، لست أدري، وأنا أشعر بنبضه يخفت، وعيناه تتعلقان بأوائل خيوط الموت لترتاح من الألم، تأثرت سحر وشاراتٍ من تعجب كانت تعلو وجهها، وكما لو أنها تستغرب أنني قد سمعت أنيناً لهذا المخلوق المسكين، أو أنّ لهذا العصفور أنينه الخاص فعلاً؟، لكن الأمر انتهى بالنسبة لها بعد برهة كما بالنسبة للجبال الأخرى حولها، إلا أنهم تفاجؤوا عندما طلبت منها أن نقوم بدفنه، سخر الجميع مني إلا أن سحر بعد توسلي وإلحاحي ساعدتني وقضي الأمر، لكن ما حصل أمام طفولتي وسذاجتي لم ينته وأنا ابن الأعوام السبعة.

وكأنني قد ارتكبت جريمة، أضحك على نفسي وشريط تلك الذكرى يمر بطيئاً محملاً بحرارة كل تلك الأحاسيس والمشاعر الطفولية وبراءتها آنذاك...

اغمر ذاتي بنوبة ضحك مجدداً عندما أتذكر كيف بدأت بمحاكمة نفسي ولومها تلك الطفولة الغابرة، أحقاً كانت تلك جريمة لا تغتفر، كما تصورت، أم أنها لعبة وستمر دون عقاب؟، أم انها مرت....، وهل سيكون هناك عقاب..؟، وهل حقاً أنا هو الجاني، وأي عقاب سأناله، ومن سيعاقبني، وأين هو الدليل، وأين هي الدماء، وأين هم الشهود..؟، أمي..، سحر، أم بسام، شجرة التوت، الحجارة، التوت نفسه.

آآآآه هل هذه أول جريمة ارتكبها..؟، أليس من قتل روحاً خلقها الله، هو قاتل؟، ومن أعطاني الحق بقتلها بهذه الصورة، رمياً بالحجارة، وكأنني في طقس معاقبة من انتهك حداً من حدود الله في زمانٍ قد أفل...

أتذكر تماماً تلك الليلة، كيف أرخى الليل سدوله الحالك على أرقي، وقد استحالت معه ليلتي إلى كابوس مرير، ساهرني القلق بداية وجافاني النوم خوفاً وتفكيراً، فيما إذا كان لذلك القتيل أبٌ، أمٌ، إخوةٌ، ، وهل سيهاجمونني صباحاً وينقرون رأسي...

يا إلهي ما هذا..!!! أسرابٌ من طيور سوداء كبيرة وصغيرة كغيمة سوداء حالكة، تتجه صوبي فوق رأسي تتطاول مناقيرها حتى تكاد تصل وجهي.. جسدي، أطرافي، روحي، وأنا أركض خائفاً باكياً، لا أحد في الطريق والمساء على الوشك، لا بيوت من حولي وطريق غير مألوفة، قمرٌ مشوّه الوجه يعتلي قبّة السماء، يا ويلي أين أنا؟..، ولماذا هي الأشجار عارية هكذا....، النهر جافٌ ناضب، حقل شعيرٍ ذرته الريح وهيكلٌ لفزّاعةٍ بمنقارٍ طويل وعينٍ واحدة وقبعة مخيفة، من هم هؤلاء، بالتأكيد هم قبيلة العصفور، أنهوا عزاءهم وأتوا ملاكاً عذاباً أسوداً لينتقموا مني نقراً حتى العظام، لم يكن .. لم يكن قصدي .. لممممممممم...

هذا ما قالته لي سحر عندما أيقظتني من كابوسي لاهثاً مدمدماً بتلك الكلمات، أذكر ذلك الشعور المريع إلى الآن وذاك الحلم الرهيب، وكما لو أن محترف الرعب والتعذيب السينمائي الأشهر هيتشكوك استوحى رائعته الشهيرة (الطيور) من حلمي ذلك.

انظر بحرقة إلى جهة من فناء بيتنا الترابي الفسيح، حيث كانت تقف أم الأشجار جمعاء، شجرة التوت.. أغصانها الوارفة وقامتها الباسقة حتى أعنان السماء، بركة الأرض والتراب، قبل أن تطالها يد الطمع ويتآكلها منشار الهوس بالأفضل، كذبة التطور..

من كابوسي أنهض متعرقاً إلى حضن الأمرة، من كانت سبباً ربما في مأساتي تلك، لأرتاح وأهدأ قليلاً لتتركني ذراعاه مع أول دبيب لأطفال الشمس على السهول والهضاب، لا بل لندى فجرٍ متهالكٍ أعقاب ليلٍ صيفيّ حالمٍ للبعض ومريرٍ بجدارة للبعض الآخر، كالعادة لتسقي الشجر، لتملأ جرن التنور بالحطب وتعدّه للخبز..، للطبخ..، ولتدير المذياع تلك المرّة ولأ أصحو مذهولاً على شدو أغنية تتهادى إلى مسمعي مع شدو أمي:

وحياة عينك يا عصفورة قلبي ناويلك......من وادي لوادي وما قدروا عليها الصيادي

□□

الجـــدة تـــروي الحكاية للعائدين ..

□ د. يوسف جاد الحق*

تحلق الفتية حولها، كان عددهم كبيراً، وكانوا جميعاً أحفادها. راحوا يرمقونها بنظرات مترعة بفضول طفولي، فيما ساد الصمت، انتظاراً لحديثها الذي وُعِدوا، ومن أجله يجتمعون اليوم.

المطر ينهمر خارج الكوخ القديم، يعزف لحناً شجياً فوق أشجار الزيتون العتيقة، غزيراً سخياً، كأنما يزمع أن يغسل الأرض والشجر، والآفاق جميعاً من كل ما حلّ بها من أوضار وأوزار. أو كأنما يستقبلهم مبتهجاً بالعودة بعد غياب الأباء عنها حيناً من الدهر، برح بهم الحنين إلى مطرها ونداها، وشجن أفئدتهم لأزاهير ليمونها وبرتقالها. البرق يومض بين الفينة والأخرى، وذبالة السراج تتأرجح شاحبة في صمت مهيب، مسهمة بالفرح الحزين الآتي في أعقاب جراح مازالت غضة، وسنيّ آلام، بغير حدود. لم يبق في هذه الرقعة من الأرض، غير هذا الكوخ، وهذا السراج المتقد بعد أن تدمّر كل شيء..

تتفقدهم الجدة بنظراتها الحانية، تتفرس وجوههم، واحداً واحداً.. تسرح لحظات في البعيد، تستدعي في مخيلتها صوراً لا حصر لها مما حدث عبر سنيّ العذاب التي انقضت.. كانت موقنة، على الدوام، بأن هذا اليوم آتٍ بلا ريب. ولقد أرادت أن تعيش لكي تراه وتحياه إلى ما لا نهاية، كروح أبدية خالدة لا يعرف الفناء إليها سبيلاً.

وإذ طال الصمت، أخذ الفتية يتململون، وطفقوا ينظر بعضهم إلى بعض في قلق. ثم إلى الجدة في ترقب. أدركت ما يدور في أخلدتهم، فأخذت تلملم أطراف شالها الأبيض، وتضمه إلى جانبي وجهها، تأهباً لرواية الحكاية التي استهلتها بقولها:

«ليس صحيحاً يا أبنائي أن حقاً يضيع وراءه مطالب، شريطة أن يعتزم صاحب الحق هذا الموت دونه. وإن وجودكم الآن من حولي لبرهان على هذه الحقيقة»..

* قاص من فلسطين مقيم في سورية.

تململ غلام متسرّع، ثم تجرأ فقال:

ولكنك وعدتنا، يا جدتي، برواية حكايتنا الفريدة، كما وصفتها أنت..

رمقته بنظرة حانية، ثم قالت:

..هذه، يا بني، مقدمة لابد منها لتلك الحكاية. غير أني أطلب إليكم، إذا ما بدأتها، الإخلاد إلى الصمت حتى النهاية.

أمّنوا على قولها بإيماءات من رؤوسهم. أردفت الجدة، وهي ترسل نظراتها بعيداً كأنما تستدعي من وراء الأفق ذكريات أوغلت في الزمن العتيق.

«.. في زمن غابر، جرت على أرضكم أحداث، وصفت في حينها، لشدة هولها وعظيم خطرها، بأن تاريخ البشرية لم يعرف لها مثيلاً عبر العصور. ففضلاً عن عذاباتها من غربة، وشتات، وتيه في الزمان والمكان، عقب كمٍّ هائل من الدماء والنكال، كانت هنالك آلام من نوع آخر، لم يكترث لها أحد من جمهرة النظارة والمتفرجين، على الرغم من أنها كانت أقسى من الموت نفسه. ولقد أسهم في خلق تلك الآلام القريب منها والبعيد العدو نفسه، ونفر من الأقربين. لا يعترينّكم العجب، فهذا ما قد حدث. حتى لقد بدا الأمر، في وقت من الأوقات، وكأن سباقاً يجري بين الفرقاء، من أجل تمزيق الأرض، والإجهاز على بنيها».

«وحين أوشك اليأس أن يعم، وكاد أن يخبو الرجاء، ومضت في آفاقنا بروق خاطفة، سرعان ما تحولت إلى ضياء غامر أنار الطريق، فبدد اليأس، وأحيا الرجاء، فكانت باعثاً على استئناف المسيرة، التي توجت، في نهاية المطاف، برجوعكم الكبير إليّ».

إثر نضال توالى عقوداً من الزمن، تعب إبانها البعض، فآثر أن يلقي السلاح، قانعاً من الغنيمة بالقعود، وليس «الإياب». ذلك أن «الإياب» كان هو كل القصة. بعض آخر آثر الحياة الرغيدة، واستساغ الثراء، فأركن إلى دعة العيش، في رغد لا يعكر صفوه فكرة تحرير أو خاطرة نضال. وإن ظلت هذه شعارات معلنة، على الرغم من ذلك..! لم يعدم أولئك وهؤلاء، القدرة على إيجاد التعلات من أجل تسويغ مواقفهم. والمدهش، يا أبنائي، أن الأمور سارت في الطريق الخطأ سنين طويلة جداً. بل كان هناك إصرار على مواصلة السير في ذات الطريق الخطأ، فيما كان سبيل الخلاص واضحاً وقصيراً، بل لعله كان أوضح الطرق وأقصرها. بيد أن الغالبية تنكّبت ذلك الطريق. لكأن شياطين غفيرة كانت متعاقدة على مواصلة الدفع والاندفاع في الاتجاه الخطأ إيّاه.

لقد جاء وقت، في ذلك الزمن الغابر، بات الداعي فيه إلى التوجه نحو الهدف، بغير مراوغة، كالمنادي بكروية الأرض في العصور الوسطى، جزاؤه الإحراق حياً. ناهيكم عما برعوا في استحداثه وابتداعه من صفات يضفونها على ما يجري. لقد أسموا التصدي لقوى الشر يومذاك (تطرفاً)، بل موقفاً غير حضاري..! والمساومة على الحق (اعتدالاً)..! أما القتل بالجملة فقد أسمي

(تطهيراً)..! ومن ينكص على عقبيه ملقياً بسلاحه فراراً من المواجهة فقد نُعت بالحصافة والمرونة والحكمة..! وأما المقاتل ذوداً عن الأرض فقد أسبغت عليه أوصاف كالتخريب والإرهاب، في حين أسمي المفرط فيها (بطلاً حضارياً)، جديراً بأن تغدق عليه الألقاب، وأن يصدح باسمه مع كل صلاة، وفي أعقاب كل أذان..!

لقد بدا لزمن غير قصير، وكأن الظلام سرمدي، لن يأتي من بعده نهار، والضباب أزلي، ما من سبيل إلى انقشاعه.

كما قلت لكم، أيها الأبناء، كاد اليأس يطغى على كل شيء، إلى أن انبثق الفجر ذات صباح عن الفتاة «دلال». وكانت البداية. لم تكن قد بلغت العشرين ربيعاً بعد. أطلّت تحمل الشمس على راحتيها، كيما تبدأ مرحلة التغيير، ربما دون أن تعي ذلك تماماً، أو تطيل التفكير فيه. العودة وحدها كانت تعنيها، والتحرير هو طريق العودة. لم تكن تعرف منطق التبرير السائد. أدهشها أن ترى أناساً يملكون القدرة حتى على تبرير الخيانة ذاتها.. كل الذي عرفته أنها ابنة الأرض، وأن من حقها أن تحيا كما تحب فوق ثراها، أو أن تموت كما يجب، فوق ذلك الثرى. معادلة بقدر ما هي بسيطة بقدر ما هي صادقة.. وليبق النفط لأصحابه.. والسفسطة للمتحذلقين لألف سنة تجيء...!

لا يقعنّ في روعكم، أيها الأحبة، أنها كانت الشهيدة الأولى. مواكب إثر مواكب توالت دونما انقطاع. انطلقوا في أرجاء الأرض لكي تروا بأمهات أعينكم شواهد القبور في كل مكان. وأكثر من أولئك ما برحت مصارعهم مجهولة، فاختلطت خلايا أجسادهم بحبات التراب، أو ذرات الهواء، أو في حواصل الطير. آه لو تنكّب الآخرون نهجهم، لجئتم إليّ، دونما ريب قبل الآن بزمن طويل. كان الطريق إليّ قصيراً قصيراً.. ولم تكن هناك ضرورة، البتة، للدوران حول رأس الرجاء الصالح..! الأمريكي..!

لم تكن الأولى دلال. بيد أن الوقت الذي ظهرت فيه، والطريقة التي مارست بها استشهادها.. اليقين الذي سكن في أعماقها، فيما هي تمضي إلى الموت المؤكد مئة بالمئة، محبطة بذلك رهان المؤمنين بحملة تسع وتسعين بالمئة من أوراق اللعبة..! جاءت في وقت بدا فيه ـ لكثيرين ـ أن الجنون والعمل من أجل القضية شيء واحد. وأن الملاذ والأمل والنجاة، بل وإن خير الدنيا والآخرة إنما تتمثل جميعاً في التطلع نحو مغرب الشمس، فلعلها تشرق من هناك..!

لم يعهد القوم، في الجانب الآخر، عبر تاريخهم منذ فرعون وموسى، أن تقتحم فتاة، بعنفوان رقتها، وأوج رهافتها وضعفها، جيشاً وآلة حرب ودولة ـ في حساب ما كان ـ فترغم من في الدنيا جميعاً على حبس أنفاسهم، والنظر إلى صنيعها ذاهلين. حدث ذلك في وقت حسب فيه الآخرون أنه جيش العدو لا يغلب. وأن القضاء والقدر، بخيرهما وشرهما من صنعه وحده..!

* * *

استولى حديث الجدة على الألباب، حتى إن أحداً منهم لم يجرؤ على مقاطعتها، ولو خطر له ألف سؤال.

المطر ما فتئ ينهمر في الخارج. استأنفت الجدة حديثها، فيما مسحة حزن تشوب محياها، توحي بأنه حزن سنين طويلة كالدهر، وفي عينيها دمعة مستكنة تومئ بفرحة الراهن المطمئن إلى بقاء خالد لا يزول. استأنفت حديثها:

تهاوت مقولات عديدة يومئذ. سقطت شعارات أوشكت أن تمسي نهجاً. ارتفع سامقاً، من جديد، جدار «الحاجز النفسي»، والتاريخي، والأزلي. بل قامت أسوار عديدة لا سبيل إلى اقتحامها..! مقولات سادت، في ذلك الزمان، كئيبة، مقيتة. كانت تخترق جسدي حتى العظم، كالداء الوبيل، كالهم العتيق، كالغثيان...! الأكثر إيلاماً أن ذلك كان يحدث، وكأنما يجري في كوكب آخر، وليس في عقر الدار. لكأن الأمر لم يكن يعني أحداً من أولئك... فالصمت القاتل من كل الدنيا.. والزعم القائل أن العالم حر.. والكذب الفاجر بالحق التاريخي... والذل السائد في عصر النفط.. والصمت العربي عما يجري.. فسلاح العرب بليغ الصمت..!

وجاء الطوفان. الشقيف.. صور.. صيدا.. فمشارف بيروت. لقد تقدموا إلى حيث لم يخطر ببال أحد. صراخ التمنيات.. استجداء الرحمة ممن لا يعرفها.. صخب الأصوات المكبلة بالعجز.. لا يملك القوم غير ذلك..!

عملاق ضخم أجوف.. خريطته تشغل ربع المعمورة.. لا يدري أحد ماذا يصنع.. حيناً يجري شرقاً.. حيناً غرباً.. والهدف أمام العين.. يتخبط لا يدري ماذا يصنع.. فيما الغاشم.. يصول.. يجول..! هل من أحد يقف أمامه..؟ من ذلّهم الأسطورة صُنعت. ما من أحد في الساحة لا يخشى الموت.. إلا من شاء الموت.. من شاء النصر.. لم تشهد ذلك «دلال»[1]. ماتت سلفاً.. كي تمنع صبرا.. سفحت دمها.. كي تحمي شاتيلا.. لكن «سناء»[2] عاشتها.. ثملت حزناً.. صُهرت ألماً.. رأت العسف.. الظلم.. القتل.. كل بشاعات الدنيا شهدتها.. قسماً بالثورة حتى الموت.. ولتكن «العودة» حتى بعد الموت حقيقة.. وتفجّر جسداً قتل الآلة.. قهر التكنولوجي..! هزم التكنيك والاستراتيجية..! وأركان إيتان.. ما كان بحسبانهم هذا قط.. صاحوا: ماذا؟ بنت تصنع هذا؟ أمراهقة أم مجنونة..؟ مجنونة..! بلى.. جنّت في حب الأرض.. وعشق الشمس.. مجنونة.. بغمامة صيف تعبر.. فوق فلسطينها.

صمتت الجدة، فيما كانت الدموع تترقرق في مآقيها. تندت عيون الفتيان كذلك بالدموع. أخذوا يحدقون في وجه الجدة الذي بدا لهم، للحظات وكأنه وجه دلال، يبسم لهم، يهديهم قبلة الانتصار.

عاودت الجدة حديثها، بهدوء أكثر:

---

[1] الشهيدة دلال المغربي.

[2] الشهيدة سناء محيدلي.

قافلة الفتيات، يا صغاري، مضت تغذ السير، في طريق لم يعرفن سواه. كن موقنات بأن السماء هي الطريق الأقصر إلى الأرض التي استحوذ على قلوبهن عشقها والتوق إلى شذاها..

جاءت «لولا» سلكت ذات الطريق، تنشد هي الأخرى، زفافاً من نوع فريد، لم يعهده القوم. وتلتها «حميدة» لتؤكد أن من سبقنها لم يكنّ ظاهرة عابرة.. ثم.. فتيات كثيرات ربما بغير عدد. لم يكن صحيحاً، يا أبنائي، ما زعموا، يومئذ، من أن الأرض العربية أصيبت بالعقم، وإلا فمن أين أتين..؟

وبدأت رحلة انحسار الجبروت، والعد العكسي، كما يقولون، أمام شظايا الأجساد الغضة التي توالت، قوافل تترى، واحدة إثر أخرى.

كان الطرف الآخر يوقت قراراته فيما سلف. يبرمج بقاءه أو إعادة انتشاره كما يحب ومثلما يشاء. الفتيات الصغيرات أفقدنه القدرة على المبادرة. سلبنه حرية اتخاذه القرار، فلم يبق له من خيار سوى الفرار.

قيل، آنذاك، أنها أسطورة. وصفن بأنهن معجزة، كيما يؤكدوا أن المعجزة حدث شاذ، قلما يتكرر. كما أن الأسطورة لا تولد إلا في الزمن الخاوي، والسنين العجاف. ما أحدثكم عنه يا صغاري كان بداية السير على الطريق السوي من أجلكم، ومن أجل أجيال لم تولد بعد. وإذ أنتم أولاء الآن فوق أرضكم، فإنما حدث ذلك بفضل قوافل الشهداء من بنين وبنات، التي توالت بغير انقطاع، وعلى مدى السنين.

* * *

ها أنتم أولاء تعودون إلى حضن أمكم الرؤوم. تحققون حلماً راود آباءكم على مدى أعمارهم. أنتم الآن تقتعدون الأرض التي أخرجوا منها. ليس مهماً أين.. إنه مكان ما من بلادكم. ليس مهماً الاسم الذي كان له مكان ما في رحاب بيت المقدس.. ربما هو مكان قرية اندثرت، أو مستوطنة دمرت. ربما كان سفح جبل مجهول الاسم لكم، تتماوج في أرجائه أغصان الزيتون العتيقة. ربما كان سهلاً يحنُّ إلى سنابل القمح. هو بقعة من فلسطين أياً تكون.

لقد حلَّ الدمار بكل شيء إثر حرب انبثقت من هذه الديار، عمت أماكن كثيرة من حولها. بيد أنكم ستبدؤون من جديد. تزيلون الأنقاض وتشيدون البنيان. وبدلاً من هذا السراج الخافت تنشئون غداً أبراج الكهرباء، فتدور الآلة.. وتزرعون الأرض لخير الإنسان القادم. ثم تروون القصة للآتين من بعدكم. فما هي إلا قصة أخرى كسابقاتها: المغول، التتار، الفرنجة، هولاكو.. تقولون لهم يومئذ، أنها كانت واحدة من تلك الموجات التي غزت الديار. ثم ذهبت، وأمست صفحة في سفر التاريخ.

ولقد طواها التاريخ فيما طوى من قصص الغزاة. قوى غاشمة آزرتها قوى ظالمة، فاغتصبت أرضنا حيناً من الدهر. ثم انسحقت وبادت، وبقيت الأرض التي عادت كما يعود الشيء إلى أصله. وبقي الاسم كما كان.. فلسطين..

وامّحى الاسم الدخيل (إسرائيل).

وكما يذهب كل ما هو شاذ ومخالف لنواميس الكون، يبقى ما هو طبيعي وأصيل..

أما أنا فلسوف أمضي في كل عام، أطوف البلاد طولاً وعرضاً، ثم إلى مثاوي الشهداء أتوجه. آه يا أولادي ما أكثرها.. لكنني لن أضل الطريق إليها فإنني أعرفها واحدة واحدة... وإلى صبرا وشاتيلا أذهب.. وإلى دير ياسين.. وإلى.. وإلى.. أعانقهم.. أضم إلى صدري أصغر طفل كان هناك.. أينع زهرة قطفت قبل أن تتفتح.. أبشرهم أنها عادت.. فلسطينهم عادت..! وأنكم عدتم...!

□□

في أدب الرحلة
(ابن فضلان في نـص حيدر محمد غبية)

□ د. رؤى حسين قداح *

أعاد حيدر محمد غبية عام 1994 نشر رسالة ابن فضلان التي وصف فيها رحلته التكليفية إلى مملكة الصقالبة، زاعماً أنه قدم من خلال نصه رسالة ابن فضلان في صورة أكثر اكتمالاً من سابقاتها. لكن ما قدمه غبية كان مجرد عملية دمج لنصين متناقضين: أولهما رسالة ابن فضلان التي حققها سامي الدهان في الخمسينيات من القرن الماضي، اعتماداً على مخطوطة الرسالة التي عثر عليها بمدينة مشهد الإيرانية. وثانيهما رواية "أكلة الموتى" التي كتبها الكاتب الروائي الأمريكي ميكائيل كريكتون، وزعم أنه قدم من خلالها المخطوطة الحقيقية لرسالة ابن فضلان الرحالة المسلم.

ودعم روايته تلك بمقدمة دفاعية وحواش حاول من خلالهما أن يثبت أنه حقق عملاً تراثياً، ولم يقدم عملاً روائياً متخيلاً*.

ترجم غبية الرواية الأمريكية مدفوعاً بإعجابه الشديد بها، وباقتناعه بأنها رسالة ابن فضلان الحقيقية، وبأن عمل الروائي الأمريكي اقتصر على جمع مخطوطات الرسالة وترجمتها إلى الإنكليزية. لكن عثور غبية على نص الدهان أوقعه في الحيرة؛ لأنه كان عاجزاً عن تحديد أي النصين هو الأصل، وأيهما المكمل. لكنه التزم نصيحة إدارة إحياء التراث في وزارة الثقافة، وعدّ نص سامي الدهان أصلاً، وقدمه في الفصول الثلاثة الأولى من كتابه. وعدّ النص الأمريكي مكملاً له، ثم قام بدمج النصين ابتداء من الفصل الرابع، ليشغل النص الأمريكي باقي فصول الرسالة بدءاً بالفصل الخامس وانتهاء بالسادس عشر(1).

وللإنصاف نقول إن يقين غبية بأن نص كريكتون يمثل رسالة ابن فضلان الحقيقية لم

* مدرسة في قسم اللغة العربية بجامعة تشرين.

يكن قطعياً؛ فقد تنازعه أمران في أثناء ترجمته له: أولهما إعجابه الشديد بتلك القصة المثيرة، وثانيهما شكه في أصالة النص. وهذا ما دفعه إلى حذف بعض المقاطع من النص الأمريكي، أو تعديل الترجمة، أو التعبير عن شكه من خلال بعض الحواشي(2). لكن ذاك الشك لم يقو على منع غيبة من إتمام الترجمة والدمج، ليقدم نصاً قلقاً أثار جدلاً واسعاً بين الدارسين العرب الذين انقسموا إلى فريقين: مصدق مثبت، ومكذب ناف. وكان الناقد عبد الله إبراهيم أحد أبرز من تلقفوا نص غيبة؛ إذ قام بدراسة البنى السردية فيه، بعد أن وصفه بأنه (مزيج من الوقائع والمتخيلات السردية)(3)، دون أن يشغل نفسه بالبحث عن حقيقة ذاك النص الذي ترجمه غيبة. في حين كان شاكر لعيبي أحد أبرز الرافضين لنص غيبة؛ إذ أعاد تحقيق رسالة ابن فضلان، بعد أن جردها من النص الذي ترجمه غيبة، وأضافه إليها. ونقد عمله نقداً لاذعاً، واصفاً إياه بأنه يتصف (بالارتباك والخفة المتناهية، ذات المزاعم العلمية)(4).

لكن المثير للانتباه أن رفض الرافضين لنص غيبة كان مرده إلى إنكارهم سلوك ابن فضلان الذي يخالف تعاليم الإسلام في بلاد الفايكنج، دون أن ينتبهوا على أن النص الأمريكي الذي ترجمه غيبة، واحتفل به أيما احتفال كان في واقع الأمر يقدم حالة صدام حضاري قسري بين حضارتين متناقضتين هما: الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الفايكنجية الوثنية. ويحقق انتصار الثانية على الأولى من خلال انهزام ذات ابن فضلان الفقيه والرحالة المسلم، وتخليه عن مرتكزات هويته الإسلامية، وتبنّيه ثقافة الآخر بما فيها من طقوس وثنية وعادات ولغة. وربما كان السبب في عدم اهتمام الرافضين لنص غيبة بهذا الجانب الفكري قيام غيبة بحذف جزء من مقدمة كريكتون، وهو الجزء الأهم الذي يفضح أطروحته الفكرية في نصه، وخلاصتها الطعن بالأصول الشرقية للحضارة، والانتصار لحضارة الفايكنج وإثبات تفردها(5).

ويمكننا القول إن تلك الأطروحة لا تظهر من خلال تحول ذات ابن فضلان من ذات إسلامية، تمثل حضارتها خير تمثيل إلى ذات شمالية تتجرد من انتمائها القديم فقط، وإنما تظهر جلياً أيضاً من خلال رصدنا لأمرين رئيسين في نص غيبة: أولهما تحول البطل الرحلي، وثانيهما صورة ابن فضلان. وهما محور بحثنا هذا.

الرحالة ابن فضلان، بطولة الواقع، وانهزام المتخيل:

أعلن شتراوس قلقه على الهوية الثقافية المهددة بالذوبان وفقدان الأصالة في حال الانفتاح على الآخر. وهو ما دفعه إلى الدعوة إلى الانغلاق والتقوقع داخل حدود الوطن ودفع الغريب خارجه حفاظاً على أصالتها، قائلاً: (لا يمكننا ـ يقول شتراوس بإيجاز ـ أن نريد في الوقت نفسه تنوع الثقافات والتآلف مع ثقافات أخرى غير ثقافتنا، إذ إن التآلف هو الخطوة الأولى نحو زوال هذا التنوع. من الأفضل أن يبقى كل في موطنه، وأن نجهل الآخرين بدلاً من أن نعرفهم أكثر مما ينبغي. من الأفضل ردّ الأجانب إلى خارج حدودنا، بدلاً من رؤيتهم يجتاحوننا ويحرموننا من هويتنا الثقافية. التجذر والرسوخ أفضل من الاقتلاع)(6).

ما ذكره شتراوس يعلل ببساطة ذاك القلق الذي وسم دائماً العلاقة بين الذات والآخر، فكلا الطرفين أقلقه الانفتاح على آخره خشية أن يتم ابتلاعه. ويعلل أيضاً ذاك القلق المرتبط بالمثاقفة، بعدّها عملية تقوم في أساسها على التأثر والتأثير الذي قد يهدد الهوية الثقافية بالابتلاع، وهو ما أراد الروائي الجزائري عمارة لخوص قوله في روايته التي تحمل عنواناً يوحي

بذلك القلق، وهو (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك)(7).

وإذن، فإن سمة البطولة في أدب الرحلة لا تتحدد بقدرة الرحالة على تجاوز المحيط المكاني المألوف، واختراق العوالم الجغرافية بكل ما تتصف به من غرابة، وحسب. وإنما تتحدد بقدرة الرحالة على التآلف مع العوالم الغريبة، وتعرّف الآخر مع الحفاظ على هويته الثقافية. لأن الرحلة لا تمثل في جوهرها حركة فاعلة في إطار المكان فقط، وإنما هي ارتحال للذهنية الثقافية التي ينتمي إليها الرحالة إلى حيث الذهنيات الثقافية المغايرة، فتحاول اختراقها وتعرّفها، لترجع مجدداً إلى موطنها، وتعبر عن حالة الاختراق تلك التي حافظت خلالها على أصالتها وإحساسها الدائم بالتفوق والفرادة.

فهناك دائماً وطن يرجع إليه الرحالة ليحكي قصة بطولته التي وصفتها د. رنا قباني بقولها: (ولكي تأخذ الرحلة سمة البطولة لابد للرحال أن يعود إلى وطنه، وقد شاهد العالم الغريب، وقهره، وظل محتفظاً بمفاهيمه الثقافية، وبرؤيته الأخلاقية، وازدادت شخصيته قوة ومنعة بفعل التجارب التي مرّ بها)(8). وسمة البطولة تلك كانت السمة الأكثر بروزاً في نصوص الجغرافيين والرحالة العرب، ولكننا سنتوقف هنا عند ثلاثة نماذج بطولية رحلية تتسم بالفرادة والخصوصية، وقد استدعتها رسالة ابن فضلان.

أول تلك النماذج بطولة السندباد البحري. وهي بطولة خيالية كان بإمكان مبدعها أن يحررها من مخاوف واقع الارتحال، مكسباً إياها صفة الأسطرة من خلال الحفاظ على استمرارية فعل الاختراق، وعلى أصالة الهوية في الوقت ذاته. لكن مبدع رحلات السندباد اختار أن يكسب رحلاته الخيالية بعداً واقعياً عميقاً عندما جعلها سبعاً فقط، فتوقف فعل الارتحال مع أن السندباد كان ما يزال شاباً قادراً على اختبار الخطر مجدداً. وعلة توقفه عن الارتحال ذكرها عبد الفتاح كيليطو، قائلاً: (إن ما تاب منه السندباد هو فتنة العالم الغريب، والنزعة إلى الذوبان فيه. الهلاك الذي يتهدده في البحر هو الاستسلام إلى إغراء الآخر، والتنكر للمنبع والأصل)(9).

أما النموذج البطولي الرحلي الثاني فيتمثل في رحلة ابن بطوطة التي تكتسب فرادتها من امتدادها الزمني؛ إذ استمرت سبعة وعشرين عاماً، ومن اتساع فضائها المكاني الذي احتوى بلاد المغرب ومصر والأندلس وصقلية وإفريقية وشبه الجزيرة العربية وزنجبار وبلاد الشام والعراق وآسية الصغرى والقسطنطينية وخراسان وبلاد السند والهند وجزر المالديف وإندونيسية والصين. لكن رجعة ابن بطوطة بعد تلك الرحلة المذهلة ليحكي قصة اختراقه عوالم الآخر، وقدرته الأسرة على الحفاظ على هويته الثقافية يعدّان بحق العنصران اللذان أكسبا رحلته فرادتها، وأدّيا إلى اتفاق آراء الباحثين على عدّ ابن بطوطة أعظم رحالة في العصور القديمة قاطبة(10).

تجاوز ابن بطوطة الحدود الإثنية بين قبائل الترك والفرس والهنود، واخترق عوالم الكفر المحرمة في القسطنطينية والصين. وهُددت حياته مرات ومرات، لكن هويته الثقافية ظلت متماسكة، تعلمت من الآخر الكثير، وهددت بالبقاء بعيداً عن أرض الوطن، لكنه كان تهديداً آنياً مرتبطاً بالنزوعين الرئيسين اللذين حركا ابن بطوطة، وهما: النزوع الديني المسحور بكرامات المتصوفين، والنزوع الدنيوي المفتون بعوالم الآخر، والرغبة في اكتشافها والتمتع

بهباتها التي كانت تقدم له بسخاء، من سلطة ومال ونساء.

رجع ابن بطوطة بعد سبعة وعشرين عاماً، كما رجع السندباد البحري بعد سبعة وعشرين عاماً أيضاً ـ بحسب رأي د. حسين فوزي(11) ـ ليكافأ على فرادة رحلته وأصالة هويته بأن يكون سفيراً للسلطان المريني أبي عنان، ومقرباً إليه، وقد أدرك السلطان أهمية تجربته فخصص له كاتباً يدونها، وهو ابن جزيّ الكلبي(12).

ويكتسب النموذج البطولي الرحلي الثالث المتمثل برحلة المورسكي أفوقاي فرادته وتفوقه على النموذجين السابقين من كونه يعبر عن رحلة بدأت من بقايا حضارة عربية إسلامية مهددة بالتلاشي بين الإسبان الراغبين في التخلص من كل آثار الوجود الإسلامي في الأندلس. في حين كانت رحلة السندباد من بغداد المتفوقة حضارياً وسياسياً، وإليها وكانت رحلة ابن بطوطة من المغرب المتفوق سياسياً وعسكرياً في عهد المرينيين وإليه.

عاش المورسكيون أزمة طمس هويتهم العربية الإسلامية فازداد تشبثهم بها. وكانت اللغة الأعجمية التي أبدعوها أبرز دليل على ذلك؛ إذ عمدوا إلى كتابة اللغة الإسبانية بأحرف عربية لا يعرفها الإسبان، وهكذا أصبح الحرف العربي رابطاً أصيلاً يحقق صلة قوية بين الموركسيين وعروبتهم ودينهم الإسلامي(13). وقد ارتحل أفوقاي ـ ابن هذه الشريحة المنسية المضطهدة ـ إلى أوروبا، وجال فيها، وظل مطمئناً دائماً إلى تفوق بضاعته القومية ورسوخ مثله الإسلامي(14). وإن كان علي أومليل قد شكك في إيمان أفوقاي بتفوق حضارته وثقافته القومية، وعلل إعلانه الدائم تفوق حضارته وعدم اعترافه للأوروبي بأي تفوق بأمرين رئيسين: أولهما أن تلك الرحلة كانت نتاج (وعي محاصر، قضيته الأولى هي إنقاذ الذات الثقافية لجماعة مهددة. ووعي كهذا يعتبر من الترف ـ بل هو مما لا يمكن أن يفكر فيه آنذاك ـ الانفتاح على الغير، والاقتباس القصدي منه، لأن ذلك يعني مسبقاً التسليم بالتأخر بمقياس الآخر)(15). وثانيهما أن أفوقاي كتب رحلته تلك بعد أن رجع إلى وطنه الذي يسوده الحذر والنفور من الآخر. وهو ما دفعه ربما إلى كتابة ما يوافق موقف قومه المعادي، لأنه إذا كتب شيئاً يعارض موقفهم العدائي لن يجد من يسمعه(16).

وما ذكرناه عن هذه النماذج البطولية الرحلية ـ ولاسيما حديثنا عن أفوقاي ـ يعيدنا مجدداً إلى ابن فضلان لنقيس بطولته على المقياس الذي اعتمدناه. فابن فضلان الواقعي في الفصول الثلاثة المنقولة عن نص الدهان حقق معنى الرحالة البطل؛ إذ كان مطمئناً اطمئناناً راسخاً إلى تفوق ثقافته وحضارته ودولته أيضاً. وليس هذا فحسب بل إن ابن فضلان ـ بعدّه ممثلاً سياسياً ودينياً للدولة العباسية ـ عبر عن الكوزموغونية الدينية والسياسية التي تمتعت بها الدولة العباسية في أوج قوتها◆، ولم تكن قد فقدتها بعد في عهد المقتدر العباسي بالرغم من ظهور بوادر التراجع عليها. ولذا عاد ابن فضلان إلى وطنه العباسي، وكتب تقريره الذي أثبت فيه قيامه بالمهمة الدبلوماسية على خير وجه، ورفعه إلى الوزير حامد بن العباس، وقد أعلن ذلك ياقوت في أثناء نقله المتكرر عن نص الرسالة الذي اطلع عليه بنفسه(17).

أما في الرحلة المتخيلة التي اخترعها كريكتون فقد ظهر ابن فضلان بطلاً شمالياً متخيلاً، وبطولته تلك حققت انهزاماً لذاته وثقافته وحضارته، وهذا ما يعلل انقطاع الرحلة وتوقفها عند شواطئ الفايكنج؛ فابن فضلان المتخيل الذي طلب من الجارية بعد أن جامعها أن

تخبر سيدها البطل بوليويف أنه عاش ليكتب، بقي حيث ولدت بطولته، وحيث ينبغي أن يكتب ليخلد بطولة أهل الشمال، لأن رجعته إلى الشرق المسلم باتت مستحيلة لانقطاع الانتماء والصلة. ولأن ما يعد بطولة تستحق الكتابة والتخليد عن الشماليين، يعد بالقطع انهزاماً بين العرب المسلمين. وهكذا عاد ابن فضلان الواقعي إلى وطنه وقومه مخلداً بطولته على طريقتهم. وبقي ابن فضلان المتخيل بين قومه الذين انتمى إليهم حديثاً، ليخلد بطولته المتخيلة على طريقتهم أيضاً.

ويبدو انهزام ابن فضلان المتخيل شديد الوضوح إذا قارناه برحلة إنكليزي رسخ في مذكراته التي دونها عن رحلته إلى الشرق مفهوم الرحالة البطل المؤمن دائماً بتفوق حضارته وثقافته على حضارة الآخر العربي وثقافته، وهو الرحالة المعروف بـ(لورنس العرب) الذي ـ بحسب رأينا ـ كان حاضراً حضوراً عميقاً في ذاكرة الكاتب الأمريكي حين كتب ذاك النص الذي نسبه إلى ابن فضلان. لأن (لورنس)، في واقع الأمر، يمثل النقيض الواقعي لابن فضلان المتخيل.

كان لورنس واحداً من الرحالة الإنكليز الذين اتخذوا التنكر باللباس العربي وسيلة للتواصل مع العرب، لكن ذاك التماثل الشكلي عمق إحساسه بالمغايرة والاختلاف، فضلاً عن أنه كان عاجزاً عن التفكير بطريقتهم أو تبني معتقداتهم، أو التعاطف مع مثلهم العليا. لم يغير (لورنس) اسمه بين العرب كما فعل رحالة إنكليز آخرون، بل حافظ على اسمه كما ينطقه العرب (العورنس)(18). لكن تمسكه الشديد بهويته الثقافية وإحساسه المتعاظم بتفوقه، وقيامه في الوقت ذاته بالتنكر في زي عربي جعله يعاني أحياناً من تمزق نفسي، وعجز عن رؤية الأشياء من خلال ثقافتين مختلفتين.

وقد عبر عنه قائلاً: (إن قيامي خلال هذه السنين بارتداء لباس العرب، وبتقليد نمط تفكيرهم أبعدني عن ذاتي الإنكليزية. إلا أنني في الوقت نفسه لم أستطع أن أدخل في الجلد العربي..... فالأمر كله لم يخرج عن كونه تكلفاً يكاد يضع المرء على حافة الجنون، وهو ينظر إلى الأشياء من خلال رؤيتين، وثقافتين، وسلوكين، وبيئتين في وقت واحد)(19). ولم يقتصر إحساس لورنس بالتفوق على العرب من حيث الثقافة والقيم والعقل، وإنما تجاوزها إلى الشكل؛ إذ إن ذاك الرحالة الأبيض كان عاجزاً تماماً عن تقبل فكرة الشبه الشكلي بينه وبين أولئك العرب أصحاب الوجوه السوداء: (كان يمكن احتمال وجوههم السوداء لأنها مختلفة عن وجوهنا اختلافاً بيناً، أما الذي كان لا يطاق فهو أن لهم أجساماً تشبه أجسامنا في كل التفاصيل)(20). وإحساس لورنس بذلك التفوق جعله مسكوناً بهاجس العبء الثقيل الملقى على كاهل الرجل الأبيض الذي يجب عليه تعليم أولئك الساميين وتنويرهم، لأنهم، في نظره، كانوا عاجزين عن تقرير مصيرهم. لكنه أدرك عقم المحاولة، وتبين له أنهم مجرد ساميين منحطين، وأن (من يرهن نفسه لغرباء سيجد أنه في الحقيقة إنما تخلى عن روحه ليصبح سيداً لبهائم)(21).

صورة ابن فضلان المتخيل بين التنميط والاختراق:

صاغت أوروبا القروسطية صورة نمطية ذات طبيعة شيطانية لعدوها الإسلام، عدّها مونتغمري واط إحدى أبرز الظواهر التي أفرزتها أوروبا قائلاً: (إن أوروبا الوسيطة أفرزت ظاهرتين لا

يمكن لأي باحث جاد أن يتعامل معهما بلامبالاة. تتمثل الأولى في الصورة الشائهة تماماً التي ولدتها أوروبا عن الإسلام. وتبرز الثانية في التجذر الهائل الذي تمكنت الإيديولوجية الصليبية من ترسيخه في قلوب وعقول الأوروبيين عن الذات وعن الآخر(22). وكانت تلك الصورة المشوهة من نتاج رجال الدين المسيحيين الذين كانوا يجهلون الإسلام جهلاً شبه تام. وقد عمدوا إلى غرسها في مخيلة الأوروبيين بغية إنعاش الذات الأوروبية، وشحنها بطاقة الكره والرغبة في الانتقام من الدين الجديد الذي يمثل خطراً يتهدد الدين المسيحي. وهكذا تم اختزال الإسلام في ثلاث صفات رئيسة تضافرت لتقديم صورة مناقضة تماماً للمسيحية، وهي: الوثنية، والعنف والشبقية. فالدين الإسلامي قدم في أوروبا بعدّه ديناً وثنياً، ونبيه رجل منشق عن الكنيسة. أما المسلم فقد صورته أناشيد البطولة كأنشودة "رولان" و"تتويج لويس" غريباً أجنبياً يستحق الإدانة، فضلاً عن (كونه ساحراً له قدرة خاصة على استدعاء قوى الشر)(23). والدين الإسلامي أيضاً دين عنيف، وحشي، لا يخلف وراءه إلا الدمار والقتل والموت لأنه يقوم على حد السيف في نشر رسالته. وقد عمدت الكنيسة إلى تضخيم صفة العنف لتعلل تحولها إلى استخدام العنف متمثلة التجربة الإسلامية التي تربط الدين بالعنف، بغية تحرير مقدساتها من قبضة المسلمين الوثنيين.

أما الصفة الثالثة فقد ارتبطت بشخص النبي محمد وموقفه من القضية الجنسية، فصور رجلاً شبقاً عاجزاً عن ضبط غرائزه، متهالكاً على لذته. وهو ما شكك ـ بعدّه نقيضاً للسيد المسيح ـ في كونه نبياً جاء فعلاً برسالة سماوية حقيقية(24).

وبالرغم من أن الحروب الصليبية كانت بالنسبة إلى أوروبا حالة مثاقفة حقيقية(25)، فإن ذاك الاحتكاك المباشر مع العرب المسلمين لم يغير في تفصيلات تلك الصورة النمطية بل زادها عمقاً ورسوخاً ظهرا جليين حتى في نصوص الرحلات الأوروبية التي تمت في مرحلة لاحقة. فالإسلام عند فولني، مثلاً، كان مجرد دين عنيف (رسوله لا يعظ إلا بالقتل والمذابح)(26)، وهو نقيض للمسيحية ذات الأخلاق الناعمة والانفعالات الروحية لأنه (يحتقر العلم ويهدد الجبناء بالنار، ويعد الشجعان بالجنة. باختصار إنه ذو أخلاق قاسية تحمل سمة بربريته الأصلية)(27). وهو عند شاتوبريان ـ الذي زار الشرق، ولم يتحرر من التمثل القروسطي للإسلام ـ ذو تاريخ بربري لاتصافه بالوحشية والطغيان والعبودية والتعصب وانتمائه إلى السيف. وتاريخه البربري ذاك ينفي عنه صفة الحضارة (ويبرر الحركة الصليبية الضخمة)(28).

وإذا كانت الصورة النمطية قد وضعت لتعريف الآخر واختزاله، فإن هذا لا يعني أنها كانت تعرفه باستمرار(29). بل إنها كانت تتمتع بقابليتها الدائمة لإضافة صفات جديدة، أو للتحول والتغير بحسب ما كانت تقتضيه تحولات العلاقة بين الذات والآخر؛ إذ كانت تلك الصور توظف توظيفاً جاداً للتعبير عن تلك التحولات، أو لإثبات مشروعية تحويل الذات آخرها إلى موضوع.

ولئن كانت أوروبا القروسطية قد صاغت تلك الصورة الوحشية المتطرفة للإسلام لتثبت مشروعية الحروب الصليبية، فإن أوروبا القرن التاسع عشر صاغت هي الأخرى صورة نمطية جديدة تنسجم مع تحولها من حال الضعف إلى حال القوة، وتحول الشرق الإسلامي من حال القوة إلى حال الضعف، ولاسيما بعد ظهور بوادر انهيار امبراطورية الإسلام التركية. وغاية تلك

الصورة إثبات مشروعية التمدد الأوروبي في البلاد العربية لارتباطه بأهداف إنسانية رفيعة، أبرزها تحرير الشعوب الشرقية العظيمة من الحكومات الاستبدادية الإليغوركية، والتفضل عليها بأن تحكم من قبل بريطانيا العظمى ومثيلاتها التي تقدم لتلك الشعوب أفضل ما عندها(30).

وتبدو صورة (شرق) أوروبا الاستعمارية واضحة وضوحاً لافتاً في الرحلات البريطانية التي ترجع إلى العهد الفيكتوري؛ فالشرق عند ريتشارد بورتون مرتع للجنس، حيث (النساء الشرقيات محل ازدراء مرتين: مرة لأنهن نساء، ومرة لأنهن شرقيات. كما كن نموذجاً للجنس في عصر قمعي. فصار تصويرهن واشتهاؤهن تعبيراً مباحاً لموضوع محرم)(31). والنساء غير الأوروبيات لم يكن في عينه إلا أجساداً (خالية من أي وازع ديني)(32). والشرق عند فلوبير يشبه شرق بورتون، فهو مجرد امرأة تخرج من الحمام نصف عارية، أما هو فأوروبي عقلاني يصف المشهد المثير ببرود. وشرقه أيضاً غافل عن الزمن، غائص في الغرابة والجنس(33)، مكبل بالأسرار والصمت، عاجز عن التعبير عن ذاته، أبكم، يأتيه الغربي ليمنحه صوته ويعبر عنه(34). أما داوتي فالعرب عنده كذابون ولصوص ومتعصبون دينياً. وكرمهم متقلب مزاجي، وقد اختزلهم في عبارة تداولها كثيرون من بعده، وهي قوله: (مثل الساميين كمثل رجل غاطس حتى عينيه في المرحاض، بينما حاجباه يلمسان السماء)(35). ولا يختلف شرق كانيتي عن شرق أقرانه، فشرقه صامت مفعم بالإيحاءات الجنسية التي رآها حتى في أرغفة الخبز المدورة الساخنة، وفي شرقه تمتزج القداسة بكل ما هو مقرف وكريه(36).

والشرق عند الحاكم الإنكليزي نيبول سلبي منعزل مستسلم للقدر والغيبيات. قانط، قذر، من صور قذارته صورة الشرقي (الذي تنخع مرتين، ثم كور بلغمه بلسانه، وأخرجه من فهمه بإبهامه وسبابته، وتأمله، وفركه بين راحتيه)(37).

ولم يكن الفن الغربي، هو الآخر، بريئاً من تأثيرات ذاك التنميط الاختزالي للشرق المسلم.

ويبدو أن الصورة النمطية التي نسجتها أوروبا القروسطية كانت الأكثر إغراء لفناني الغرب، وهكذا زينت جدران متحف اللوفر بصورة النساء الشرقيات العاريات في المخادع والحرملك والحمامات ليستمتع الغربيون بحرارة الجنس المستسلم والمستكين(38). وإلى جانبها انتصبت صور الرجل العربي المسلم، داكن البشرة، قاسي الملامح، يمارس العنف على جواريه مستمتعاً بذبحهن عاريات في مخدعه تارة(39)، ويمارسه على رجل أبيض مستضعف تارة أخرى(40). وإذا غابت صفة العنف عن صورة العربي المسلم حضر شارباً للشيشة، ليوحي بأن الشرق ليس مهداً للجنس والعنف فقط، بل إنه أيضاً مهد للمخدرات(41).

ولأن رسالة ابن فضلان تنتمي تاريخياً إلى المرحلة المعاصرة لأوروبا القروسطية، فقد كنا نتوقع أن يرسم كريكتون صورة لابن فضلان تنسجم مع الصورة النمطية التي صاغتها أوروبا للعربي المسلم. لكن صورة ابن فضلان التي شكلت ملامحها من خلال النقد السلبي المتواصل الذي كان يوجهه رجال الشمال إليه كانت مختلفة عن التمثل القروسطي للإسلام. فابن فضلان في عيون الشماليين رجل داكن البشرة، غريب، أجنبي، مشعوذ، ساحر، يجلب الشؤم. عاجز أمام مظاهر الحياة والجنس، يرتجف أمامها كما ترتجف عجائز النساء. أحمق، غبي، أبله، ينشغل بالأسئلة ومعرفة الأسباب الكامنة وراء كل شيء، ولكنه يجهل

العالم الخارجي حوله. قدري، يستسلم لإلهه الواحد ليفعل به ما يشاء على وفق إرادته. صامت، عاجز عن التعبير عن ذاته وعن ثقافته.

جبان، لا يريد أن يكون بطلاً، ولا يتقن أياً من فنون القتال. ضعيف، يتأوه ألماً كالنساء. مفرط الحساسية، يصيبه الغثيان أمام مشاهد القتل، فيتقيأ، ويغشى عليه. خجول أمام النساء، مهووس بنظافة ثيابه والاغتسال من أجلهن. بارد، كئيب، مفرط الصرامة، عاجز عن الضحك والانفعال مع صخب الحياة. كاذب، لا يقول الحقيقة إلا حين يخاف(42).

تمثل صورة ابن فضلان خرقاً حقيقياً للصورة النمطية القروسطية للإسلام؛ فصورة ابن فضلان لا تلتقي معها إلا في ثلاث صفات فقط، هي: بشرته الداكنة، واستسلامه للقدر، وكونه ساحراً يجلب الشؤم لمن حوله. في حين جرد ابن فضلان من أبرز الصفات التي ألصقتها أوروبا القروسطية بالمسلم، وهي: الشبق، والعنف المفرط، والبربرية. ويبدو هذا التجريد طبيعياً إذا تذكرنا أن أوروبا التي وصفت ابن فضلان في نص (كريكتون ـ غيبة) لم تكن هي نفسها أوروبا القروسطية المسيحية، بل إنها أوروبا الشمالية التي مثلت في القرون الوسطى العدو الآخر المهدد لأوروبا المسيحية. فالصفات التي ألصقتها أوروبا المسيحية بالإسلام، وهي (الشبقية والعنف والوثنية) لتشرع محاربته وتدميره لم تكن في واقع الأمر إلا صفات عدوها الشمالي الذي كان يهدد الدين المسيحي بوثنيته، ويخلف الدمار والقتل والدم في كل المناطق التي يجتاحها. وكانت دماء المسيحيين تجف في عروقهم عند ذكر الشماليين العنيفين. أما مشاهد الجنس المعلن التي ارتبطت بتمدد الشماليين في أطراف أوروبا فقد كانت سمة رئيسة بقيت حاضرة إلى جانب بعض العادات الوثنية حتى في بعض المناطق التي دخلها الدين المسيحي كبريطانيا. فضلاً عن أن صفة بربري التي أطلقتها أوروبا على الإسلام كانت قد أطلقتها أيضاً على شعوب الشمال(43).

ولأن أوروبا التي كان على ابن فضلان أن يخضع لها كانت أوروبا الشمالية الوثنية فقد كان لزاماً على مبدع صورته أن يجرده مما كانت تصمه به أوروبا المسيحية، بحيث يغدو تحوله إلى الصفات نفسها (أي الوثنية والشبقية والعنف) التي يتصف بها الشماليون ذروة الفضيلة والبطولة والشرف. وهذا يعني أن الصورة النمطية التي كانت الذات تصوغها لتعريف الآخر واختزاله لم تكن صورة واقعية ـ وإن استلهمت بعض عناصرها من واقع الآخر ـ وإنما كانت تعبيراً عن النقيض المطلق المغاير للذات التي تمثل منبع الفضيلة. وهكذا عمدت ا لذات الأوروبية المسيحية التي ترى الفضيلة في الإيمان بدعوة المسيح، ورفع شعار السلام والعفة إلى وصم المسلم بالرذيلة التي تناقضها، وهي: الوثنية، والعنف الوحشي، والجنس المفرط والشاذ. لتثبت لامشروعيته الإلهية، وتحوله إلى عدو ينبغي إبادته. أما الذات الشمالية التي ترى الفضيلة في تعدد الآلهة الذي يحقق العدالة. وفي الجنس العلني الذي يسعد الآلهة، ويعبر عن الصدق مع الذات والآخر. وفي العنف الذي كان ملتصقاً بجوهر البطولة الذي من أجله فقط خلقت (الفالهالا) جنة الأبطال المتصارعين.

فقد عمدت هي الأخرى (بإرادة كريكتونية) إلى صياغة صورة للعربي تمثل نقيضاً لها.

والمثير أن كريكتون لم يستعر لابن فضلان صفة القذارة التي وصم بها العربي في الصورة التي صاغتها له أوروبا الاستعمارية، لأن القذارة كانت فضيلة من فضائل الشمالي. ونقيضها

رذيلة النظافة والاغتسال الدائم التي كان ابن فضلان يعبّر بها(44). لكنه ـ أي كريكتون ـ استعار لابن فضلان صفة الصمت، وهي الصفة الأكثر بروزاً في صورة العربي التي صاغتها أوروبا الاستعمارية. وهي صفة تخالف واقع العربي المتحدث، المعبر عن تفوق حضارته في العصر الذي ينتمي إليه ابن فضلان. وعلة استعارة كريكتون لهذه الصفة، وإلصاقها بابن فضلان العباسي أنها كانت مفتاح استلابه وتحوله إلى ذات شمالية تتبنى ثقافة الآخر. تماماً كما كانت صفة الشرق الصامت سبباً في خوف الأوروبيين (اللطفاء) على الشرقي، ورغبتهم الإنسانية الرفيعة في التعبير عنه وتمثيله. وقد عبر عنها إدوارد سعيد بقوله: (لو كان الشرق يستطيع تمثيل نفسه لفعل، لكنه ما دام لا يستطيع ذلك فليقم هذا التمثيل بالمهمة من أجل الغرب، وكذلك ـ ما دمنا لا نجد ما هو أفضل ـ من أجل الشرق المسكين نفسه. وقد كتب كارل ماركس في كتابه شهر بروميير الثامن عشر ولويس بونابرت، يقول: إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولابد أن يمثلهم أحد)(45).

ويحسن بنا هنا أن نتوقف عند نص يصف فيه أنور عبد الملك تحول العربي أو الشرقي إلى موضوع للدرس عند المستشرقين، وفيه يقول: (وسوف يكون موضوع الدراسة المذكور على نحو ما جرت عليه العادة سلبياً، لا مشاركة فيه، وهو يكتسب ذاتية تاريخية. وهو قبل كل شيء غير فاعل، مسلوب الاستقلال، ومسلوب السيادة بالنسبة إلى نفسه. وأما الشرق، أو الشرقي، أو الذات الوحيدة التي يسمح لها بالدخول في أقصى الحدود فهي الكائن المغترب نفسياً، بمعنى أنه غيّر ذاته في علاقته بذاته. فالآخرون هم الذين يطرحونه، ويفهمونه، ويعرفونه، ويحركونه)(46).

والحق أن نص عبد الملك يقدم تكثيفاً لحالة استلاب ابن فضلان، ولتغير ذاته، وتحول صورته. ويفضح انتماء نص كريكتون الروائي الفني إلى ذاك التيار الاستشراقي الذي يحول الذات المغايرة إلى موضوع صامت بغية التعبير عنه، أو تعريفه وإعادة صياغته.

لكننا نعترف، أخيراً، أن كريكتون قد تعامل بحرفية وذكاء حين عرض تلك الحالة الاستلابية ضمن نص روائي يفيض إثارة؛ فغرابة الأحداث وفرادة المغامرات تأخذ المتلقي بعيداً بعيداً، بحيث ينشغل بسحرها الأخاذ، ويفتن بالبطولة الشمالية، ولا يتنبه إلى خفايا النص، إلى أطروحة كريكتون العدائية، وصورة ابن فضلان المشوهة. فيغدو تحول ابن فضلان إلى عنصر بطولي، لا يقبل أن يكون أضعف من أقرانه الشماليين، مثيراً للدهشة والإعجاب.

وخلاصة القول أن غيبة قدم في نصه صورتين متناقضتين للبطل الرحلي: الأولى برزت في النص العربي، وهي صورة البطل الرحلي الواقعي المنتصر الذي تحققت بطولته من خلال حفاظه على هويته الثقافية في أثناء اختراقه عوالم الآخر. والثانية صورة البطل المتخيل المنهزم في النص الخيالي المترجم عن رواية "أكلة الموتى". وقد تحقق انهزامه من خلال تخليه عن ذاته الإسلامية، وعن هويته الثقافية، وابتلاعه من قبل الآخر الشمالي. وأن الكاتب الأمريكي شكل في روايته "أكلة الموتى" التي ترجمها غيبة صورة جديدة للعربي المسلم. وهي منقطعة الصلة بالصورة النمطية التي شكلتها أوروبا القروسطية؛ لأن عدو العربي المسلم في نص كرايتون كان نقيضاً، بل عدواً للأوروبي المسيحي القروسطي. وهذا ما يثبت أن الصورة النمطية التي تشكل للآخر تنطلق من الإيمان بأن الذات منبع الفضيلة، وأن ما يغايرها هو الرذيلة.

الحواشي:

❖ كان السبب في تكليف ابن فضلان برحلته قدوم رسول ملك الصقالبة إلى بلاط المقتدر العباسي طالباً منه أن يرسل إلى مملكة الصقالبة أدوية ومالا لبناء حصن يحميها من الخزر اليهود، ومعلمين يعلمون الصقالبة العبادات الإسلامية بعد أن اعتنقوا الإسلام. فرحل ابن فضلان برفقة وفد إلى بلاد الصقالبة. وكان مسار الرحلة من بغداد إلى فارس، فبلاد الترك والخزر والصقالبة. وبعد أن أتم مهمته رجع إلى بغداد وقدم تقريراً عن رحلته إلى الوزير حامد بن العباس، وهو النص الذي حققه سامي الدهان. ينظر: رسالة ابن فضلان، تح: سامي الدهان، 1959، المجمع العلمي العربي بدمشق، سورية 67- 68.

أما الكاتب الأمريكي فجعل سبب تكليف ابن فضلان بالرحلة ارتكابه الزنى مع زوج تاجر بغدادي، ثم غير مسار رحلته؛ إذ أكرهه على الارتحال إلى بلاد الفايكنج مع بعض محاربي الشمال، قبل أن يصل إلى مملكة الصقالبة ويؤدي مهمته السفارية، وذلك للدفاع عن الدانمرك ضد وحوش الضباب. وهناك جرد ابن فضلان من عباداته ولغته وعاداته، ليغدو محارباً شمالياً، لم يبق من إسلامه وثقافته شيء إلا الإيمان بإله واحد. ينظر: أكلة الموتى عن مخطوطة ابن فضلان، بقلم مايكل كرايتون، تر: تيسير كامل، دار الهلال، ط2، 1999. 18- 19- 29- 42.

1ـ ينظر: رسالة ابن فضلان مبعوث الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة عن رحلته إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة والروس واسكندنافيا في القرن العاشر الميلادي (921 ـ 924م)، جمع وترجمة وتقديم د. حيدر محمد غيبة، 1994، الشركة العالمية للكتاب ش م ل، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي 7- 8- 9- 11 حتى 20.

2ـ ينظر: المصدر نفسه 27- 35- 194- 56- 57- 147- 151.

3ـ المركزية الإسلامية، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. 92 وما بعدها.

4ـ رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، أحمد بن فضلان، حررها وقدم لها شاكر لعيبي، ط1، 2003، دار السويدي، أبو ظبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 17.

5ـ آكلة الموتى، تر: كامل: 14.

6ـ نحن والآخرون (النظرة الفرنسية للتنوع البشري)، تزفيتان تودوروف، تر: د. ربى حمود، ط1، 1998، دار المدى، دمشق، 90.

7ـ كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، عمارة لخوص، ط1، 2006، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف.

8ـ أساطير أوروبا عن الشرق (لفق تسد)، د. رنا قباني، تر: د. صباح قباني، ط3، 1993، دار طلاس، دمشق، سورية 136.

9ـ الأدب والغرابة، عبد الفتاح كيليطو، ط3، 2006، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 120.

10ـ ينظر: ذكريات مشاهير رجال المغرب "ابن بطوطة"، عبد الله كنون، ط3، 1996، المغرب. 13 (الرحالة الإسلامي الأكبر) ـ تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ابن بطوطة، تح: عبد الهادي التازي، 1997، مطبعة أكاديمية المملكة المغربية. 1/98 (قال بوكهارت إن ابن بطوطة أعظم رحالة في العصر الوسيط).

ـ العرب والإسلام في أوروبا، أندري ميكيل، 1993، مركز الحريري الثقافي، بيروت، لبنان. 252 (ابن بطوطة أكبر رحالة في التاريخ البشري).

11ـ حديث السندباد القديم، د. حسين فوزي، 1943، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر. 261

12ـ تحفة النظار، ابن بطوطة، 1/152.

13ـ في شرعية الاختلاف، د. علي أومليل، ط2، 1993، دار الطليعة، بيروت. 72.

14ـ ينظر: رحلة أفوقاي الأندلسي (مختصر رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب 1611 – 1613)، أحمد بن قاسم الحجري، تح: محمد رزوق، دار السويدي، أبو ظبي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر. 49 حتى 87.

15ـ في شرعية الاختلاف، أومليل، 85.

16ـ المرجع نفسه، 85.

❖ ترتبط الكوزموغونية الدينية بإيمان الإنسان بأنه يحتل مركز الكون المحاط بقوى الظلام الغاشمة المهددة لوجوده وفكرة المركز تنبع من تصور تقديسي وغير هندسي للكون (كوسموس). وترتبط فكرة المركز بالبعد الترنسندنتالي للإنسان (أي قبيلته المتعالية) الذي يدفعه دائماً إلى البحث عن سبيل للصعود إلى السماء انطلاقاً من مركز محدد ليتمكن من مخاطبة الآلهة. أما الكوزموغونية السياسية فإنها الحلم السياسي الديني بالقوة، الذي يدفع الإنسان إلى التموقع في مركز الكون. وقد ظهرت الكوزموغونية الدينية والسياسية في الشرق الإسلامي في أوجه مجده، وفي الغرب المسيحي بسبب إيمانهما بأنهما يمثلان مركز العالم. ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، ط1، 1999، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. بحث بعنوان (الآخر أو الجانب الملعون)، أسماء العريف بياتريس، 90- 91- 92.

ـ تقدم فريضة الحج دليلاً على الكوزموغونية الدينية الإسلامية القائمة على الإيمان بمركزية مكة التي تمثل عند المسلمين مركز الأرض، فالكعبة عند المسلمين تسامت العرش. وطواف الحجاج حولها حركة تمثيلية لطواف الملائكة حول العرش. ويتضح ذلك في كرامات المتصوفين المرتبطة بالحج؛ لأن الحج عند رابعة والبسطامي رحيل من ظاهر الحج إلى باطنه، ومن الطواف حول بيت الله المجسد على الأرض بالكعبة، إلى الطواف الروحي حول بيته المعمور في ملكوت السماوات والمسامت لبيته الأرضي. دراسة في التجربة الصوفية، نهاد خياطة، ط1، 1994، دار المعرفة، دمشق، 85- 89- 100.

17ـ معجم البلدان، ياقوت الحموي، 1957، دار صادر، دار بيروت، لبنان 1/87- 322، 2/367 - 397، 3/79.

18ـ أساطير أوروبا عند الشرق، قباني 139.

19- T. E. Lawrence, seven pillars of Wisdom; Triumph (London, 1935; 1965) p.30.

ـ نقلا عن: أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 143.

20- T. E. Lawrence, seven pillars of Wisdom. p.176.

ـ نقلا عن: أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 144.

21- T. E. Lawrence, seven pillars of Wisdom. p.28.

ـ نقلا عن: أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 144.

22- W. Montgomery Watt, L`influence de l'Islam l`Europe medieval, Ed Librairie Orientalist Paul Geuthner,1974, Paris, P.67.

ـ نقلاً عن: الغرب المتخيل، (صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، د. محمد نور الدين أفاية، ط1، 2000م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 127.

23ـ الغرب المتخيل، أفاية، 135.

24ـ المرجع نفسه، 138 ـ 139ـ 140.

25ـ ينظر: مجلة (الفكر السياسي)، العدد 4- 5، اتحاد الكتاب العرب، الجمهورية العربية السورية. مسألة المثاقفة خلال الحملات الصليبية، تأليف مارتين إيريشتوسير، تر: حسن سحلول ود. نجوى عبد السلام. 360 حتى 370.

26ـ أوروبا والإسلام، هشام جعيط، ط3، 2007، دار الطليعة، بيروت. 21.

27ـ المرجع نفسه، 21

28ـ المرجع نفسه، 24

29ـ الغرب المتخيل، أفاية، 23.

30ـ الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، إدوارد سعيد، تر: د. محمد عناني، ط1، 2006، دار رؤية، القاهرة. 87.
31ـ أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 22.
32ـ المرجع نفسه، 102.
33ـ المرجع نفسه، 103
34ـ المرجع نفسه، 114
35- أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 163.
36ـ المرجع نفسه، 190
37ـ المرجع نفسه، 196
38ـ ينظر:
ـ النساء في لوحات المستشرقين، لين ثورنتون، تر: مروان سعد الدين، ط1، 2007، دار المدى، سورية. 21- 32.
ـ شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، ط2، 2005، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. 25- 34- 81.
39ـ أساطير أوروبا عن الشرق، قباني، 118 (لوحة دولاكروا، وعنوانها موت ساردانابال).
40ـ المرجع نفسه، 122.
41ـ النساء في لوحات المستشرقين، ثورنتون، 28.
42ـ ينظر: رسالة ابن فضلان، غيبة، 78- 82- 85- 100- 101- 103- 104- 120- 147- 150- 151- 153- 162- 163- 170- 177- 178- 194- 195.
43ـ ينظر: قصة الحضارة، ول وايريل ديورانت، تر: محمد بدران، د. ط، د. ت، دار الجيل، بيروت (جامعة الدول العربية ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ تونس) 14/268 حتى 277، 309- 309- 315- 316- 317.
44ـ رسالة ابن فضلان، غيبة، 162- 163.
45ـ الاستشراق، سعيد، 70
46ـ المرجع نفسه، 175

□□



بين الحضارة والعقيدة..

❑ محمد إبراهيم حمدان *

تشكل الأديان السماوية على اختلاف مسمياتها من جهة، وجوهرية منهجها من جهة ثانية نقلة نوعية ضمن إطارها الزماني والمكاني في حياة البشر.

فجميع هذه الأديان جعلت من الإنسان هدفاً وغاية، وحرصت على انتشاله من وهدة التخلف والضياع والاستعباد، ووضعه حيث يجب أن يكون مثالاً لمكارم الأخلاق ونبل السلوك ورقيّ الفكر وتحرّر الإرادة.

كما هدفت في الوقت ذاته إلى تنظيم العلاقة الكلية بين الخالق والمخلوق من جهة وبين المخلوقات من جهة أخرى في جميع مناحي الحياة.

وجاء الإسلام شريعة كاملة متكاملة مصدّقة لما بين يديها من الديانات ومهيمنة عليها في إطار من التوافق والتناسق والشمولية بما يخدم الإنسان والحياة ويسهم في تطويرهما معاً، والارتقاء بهما إلى المستوى الذي يحقق آلية التفاعل المبدع والفعل الخلاّق بين بني الإنسان على أساس من العدل والمساواة دون تمييز أو تفاوت بين الألوان والأجناس والأعراق ومستويات المنبت والانتماء.

وبهذه الروح الشمولية بدأ الإسلام دعوة إنسانية عامة ببعديها السماوي والأرضي معتمداً مبدأ التوحيد منهجاً ومحوراً سواء من حيث شمولية الدعوة الإسلامية لجميع أبناء البشر أو من حيث توجهّها إلى إله واحد لا شريك له وليس كمثله شيء في الأرض ولا في السماء. وتكاملت الأبعاد لتخلق وجوداً حضارياً يسمو بالعباد إلى أشرف الغايات وأرقى الأهداف وأسمى المقاصد.

والإسلام كغيره من الديانات لقي في البداية عنتاً ومقاومة من القوى المنتفعة من الأوضاع السائدة في جميع مراحل ما قبل الديانات السماوية ولقي دعاته وأتباعه بدءاً من رسوله الكريم محمد بن عبد الله صلى الله عليه وآله وسلم وإلى يومنا هذا عداءً وتآمراً وعانى خلال مراحل تاريخه ظروف المقاطعة والحصار، وجُوبه

---

* شاعر من سورية.

بالعنف والحروب التي استهدفت وجوده وجذوره وفروعه.

ولكن الإرادة الصامدة والرسالة الصادقة والوعد الإلهي بالنصر المبين، كل هذا أسهم في بلورة صمود بطولي واستبسال منقطع النظير وتضحية فدائية جعلت من الإسلام حقيقة راسخة ووجوداً ثابت الأركان في أعماق الفكر والسلوك على امتداد الواقع الوجداني والميداني في جزيرة العرب التي انطلق الإسلام منها إلى جميع الأنحاء والأرجاء.

وإذا كانت دعوة الرسالات السماوية قد اتخذت أساليب مناسبة للتعامل مع الواقع الاجتماعي الذي نشأت فيه وانطلقت منه، فإن هذا الواقع باختلاف معطياته أدى إلى التنوّع في أساليب الدعوة وكيفية تعاملها مع هذا الواقع من خلال خطاب العقل والفكر إلى لغة السيف والقوة أو ترانيم المحبة والسلام.

ويمكن فهم ذلك التنوّع بالاستناد إلى الطبيعة المكانية والظروف التاريخية التي نشأت فيها كل دعوة، وبالتالي فإن مجمل هذه الظروف لا تشكل عبئاً على الدعوة أو اتهاماً لها أو قصوراً في بنيتها الروحية أو المادية.

ولا أريد هنا أن أدخل في جدل التفاصيل التي باتت معلومة من الجميع. ولا أتبنّى وجهة نظر مسبقة الفهم والمنظور. ولكنني وعلى أساس من الاعتذار الودّي سأتجنب مألوف الاستقصاء في الأدلة والشواهد والبينات من الكتب السماوية لأنها في متناول كل متتبّع ومريد.

وما ذلك إلاّ لأنني أريد التعامل بموضوعية مع الأفكار والأحداث متجاوزاً قيود الشكلية وجمودها، محاولاً استقراء الواقع من خلال مقدماته ونتائجه ومدلولات هذه المقدمات والنتائج وآثارها المستقبلية على الوضع الإسلامي بوجوده القيمي وانجازاته الحضارية.

وبالرغم من تشابه ظروف بدايات الدعوة في الأديان السماوية من خلال تركيزها على الخطاب العقلي أولاً، إلاّ أنها اكتسبت في مسار تطورها بعض الخصائص المتمايزة فيما بينها استناداً إلى أعراف التاريخ الذي نقل إلينا بعضاً من كيفية المسيرة وآلية الفعل والتفاعل فيها.

وبالرغم من تقارب وتشابه بيئة النشوء لهذه الديانات وتشابكها وتقاربها الزماني والمكاني وتناسق أهدافها الجوهرية، فإن ثمة مفارقات في المنظور إليها وتقويم آلية صيرورتها، ومن هذه المفارقات ما يصل إلى حد الإصرار على سوء الفهم المتعمد، وخبث النوايا في المنظور والتقويم على حدّ سواء.

وأجد أنه أصبح من الضروري التذكير ببعض هذه المفارقات في هذا الزمن الذي يُراد لذاكرته أن تموت وفي مقدمة تلك المفارقات:

1- إن لغة العنف والقوة والإبادة والاحتكام إلى السيف والدماء تشكل محور وجوهر الدعوة التوراتية وفقاً للأسفار التوراتية الموجودة بين أيدينا، ولكنها من وجهة نظر البعض ومنظورهم تشكل حقاً مشروعاً وسلوكاً مبرراً لنشر دعوة سماوية تهدف في الأصل من حيث غاياتها إلى السمو والارتقاء ولا تقوم على ركام من الأشلاء في إطار من الإفناء المنظّم لكل من يقف في وجه الدعوة أو يحول بينها وبين تحقيق أهدافها الوضعية دون أي اعتبار لمشروعية الأهداف ونتائجها على الإنسان الذي هو الهدف الأسمى المفترض لكل دعوة إصلاحية أو ديانة سماوية.

2- وفي المرحلة التالية جاءت المسيحية بأخلاقية سلمية جديدة ومتجددة في محاولة جادة لإعادة اللحمة إلى البنيان الاجتماعي المتداعي.

ولهذا فقد رفضت المسيحية لغة الأحقاد وأحلّت محلها لغة الأمجاد وترانيم المحبة والسلام.

ومع ذلك لم تشفع هذه المثالية العالية لصاحبها المخلّص، فكان المسار الصعب في دروب الآلام، وكانت النهاية المأساوية المفجعة على أخشاب الصليب بفعل أولئك الذين قتلوا ولا زالوا يقتلون كل دعاة الحق والحقيقة على امتداد العصور.

وهنا أجدني مضطراً إلى التوقف ملياً أمام السلوكية الراهنة لأبناء الدعوة المسيحية الحضارية مستحضراً ومستذكراً بعض المواقف المتعارضة كلياً مع أخلاقية المسيحية ومنهجها الروحي السامي، فقد تحولت تلك الدعوة السلمية الراقية إلى اكتساح منظّم للعالم، وقهرٍ منتظم للشعوب واستغلالٍ مستهترٍ للأمم في عصرنا الراهن، وتحوّل التسامح المسيحي إلى غزو صليبي تحت شعار "الناتو" تتقدمه حاملات الطائرات وتسهم في تنفيذه الصواريخ العابرة والقنابل الذريّة.. وما "ناغازاكي" و"هيروشيما" ببعيدة عن الأسماع والأنظار. وبالرغم من خطورة هذا التوجه والسلوك فإن التسويق الحضاري لهذا النهج العدواني والتدميري – الذي يعطي أتباعه الحقّ في ملاحقة الإنسان في كل موقع ومكان – لا يزال قائماً وفي استطراد تاريخي أراه جديراً بالملاحظة والاهتمام فإن الحروب المسيحية – المسيحية لم تهدأ عبر القرون وعلى امتداد القارة الأوروبية والتواجد المسيحي، ولا تزال الدماء تهدر على أكثر من ساحة وصعيد.

ومع ذلك بقيت المسيحية خارج نطاق الإدانة، وحتى خارج نطاق التفكير بهذه الإدانة انطلاقاً من القناعة بأن صراعات الإنسان وليست حقائق الأديان هي التي تقف وراء هذه الممارسات الخارجة عن أبسط مقومات الوعي والمسؤولية.

وبقي التسامح يُسوّق عبر قنوات الدماء والدمار متجاهلاً قروناً عديدة من الصراع الداخلي والاستعمار الخارجي والتسلط الاستغلالي..

وبقي القاموس اليهودي والمصطلحات المسيحية خاليين من فعل الإرهاب واشتقاقاته الإرهابية.

3- ولكي لا يبقى للناس حجّة على الله بعد الرسل جاء الإسلام رسالة سماوية كبرى ودعوة شاملة إلى جميع الشعوب والأمم للتوحد والتوحيد، للتفاعل والتعاون والانسجام بعيداً عن روح العدوان وجبروت القهر والاستغلال. وبدأت الرسالة الإسلامية كغيرها من الرسالات السماوية خطواتها الأولى خطاباً عقلياً وفكرياً ودعوة سلمية.

ولكن التجارب التاريخية علّمت الأبناء أن يستفيدوا من دروس الآباء، فكان قرار مواجهة الدعوة في مهدها قراراً حاسماً ومنهجاً ثابتاً لا تراجع فيه ولا مساومة عليه.

وتنوعت ممارسات العداء وتعددت وبالقدر ذاته تنوعت أساليب الدعوة من وفود ورسائل إلى حوار مع القبائل حتى استنفدت الدعوة الإسلامية جميع الوسائل والأساليب، فكان لا بدّ من الإعداد للمواجهة المؤكدة التي بدأت ملامحها تتضح وتلوح بوادرها في الآفاق وتستكمل شروطها ومعداتها يوماً بعد يوم.

وانتصرت الدعوة في معاركها دفاعاً عن حقها المشروع في الوجود وحقّ أبنائها في الحياة. ولكن الحكم هنا كان ولا يزال مختلفاً عن الأحكام التي برّرت لأبناء الديانات الأخرى جميع المسائل والوسائل وحاولت أن تطفئ في الإسلام جذوة الإيمان والمشاعل.

فالدفاع المشروع أصبح جريمة والسيف وصمة. والإسلام شريعة العنف حتى ولو كان الهدف تحرير البشرية من قيودها وإخراجها من الظلمات إلى النور.

وتناسى المغرضون شمس الإسلام الساطعة في مدار من الرحمة والعدالة والإنسانية.

ولم يعد في الإسلام من وجهة نظرهم العدائية سوى "أبي سيّاف" وأشباهه من المتسكعين على أبواب أولئك المغرضين والمتخرجين من أوكارهم التجسسية والمتآمرين معهم على الإسلام وروحه السمحاء ومكارم أخلاقه التي تشكل المنهج الأول في بنيان دعوته ورسالته الإنسانية الشاملة.

4- وهنا أجد أن التساؤل والسؤال يطرح نفسه بحدّة تصل إلى مستوى الانفعال:

أين نحن من كل هذا؟ وأين دورنا ومسؤوليتنا كمسلمين في مواجهة هذا التجني على الإسلام والمسلمين؟ وإلى متى ستبقى حقائقنا ضائعة وأباطيلهم ذائعة؟!

هذه المفارقات والتساؤلات تستدعي من وجهة نظر التحليل الموضوعي لأحداث التاريخ سواء منها الثابت أو الزائف، تستدعي دراسة موضوعية وتقويماً دقيقاً وفهماً علمياً للمواقف والآراء بغية كشف نقاط الالتقاء والاختلاف وبالتالي إنصاف الأفكار والممارسات على ضوء النتائج والغايات، وتحديد مصادر العدائية على الشريعة الإسلامية السمحاء.

ولمزيد من الوضوح في استجلاء صورة الواقع أرى من الضروري الإشارة إلى آلية بناء الدولة الإسلامية عبر مراحل تطورها أو تراجعها وما آل إليه حالها في عصرنا الراهن.

لقد كانت المنطقة العربية منشأً للأفكار – عبر التاريخ، وساحة للصراع أو التفاعل بين هذه الأفكار من جهة وبين ردود الأفعال الناجمة عنها لدى الشعوب الأخرى سواء القريبة منها أو البعيدة.

ولا غرابة في ذلك.. فالحامل الاجتماعي لهذه الأفكار أو المعتقدات كان ولا يزال واحداً من حيث جذور الانتماء البشري والجغرافي والحضاري.

وليس الصراع القديم على الأرض العربية بين القوى الكبرى سوى الأرضية والمنطلق إلى الصراع الجديد بين الشرق والغرب في مرحلة الاستعمار.. أو بين الغرب والصهيونية في أيامنا هذه.

وهذا الصراع المستمر والعدوانية المتجددة على المنطقة استدعى تفكيك البنى الفوقية والتحتية في المجتمع وإخراجها من ساحة الفعل إلى زاوية الانفعال مما يفسح المجال لأية أفكار طارئة على المنطقة بالتغلغل والانتشار كبديل لما هو قائم فيها وأصيل في بنيانها الروحي والإنساني.

ولقد أدركت الدعوة الإسلامية منذ بداياتها حساسية المنطقة ودورها وتاريخها، فجعلت من التوجّه السلمي إلى الآخرين فاتحة التحرك ومفتاح الحركة في جميع الاتجاهات. ولكن النتائج لم تكن مشجعة بل لعلّ عقلية المواجهة انطلاقاً من رفض كل جديد هي التي قررت آلية وشكل التعامل بين الإسلام والقوى الأخرى في تلك المرحلة التاريخية الحاسمة التي شهدت انحسار أوسع موجات النفوذ عن الأرض العربية، وانتصار الدعوة الإسلامية الكاسح وترسيخ أركانها على أنقاض قوى النفوذ الكبرى آنذاك.

ورافق عملية بناء الدولة الإسلامية تحت راية رسالتها السماوية عملية تفاعلٍ خلاّق بين الإسلام والشعوب التي انضوت تحت رايته، وبدأت عوامل التشكيل لآلية جديدة في العلاقة الإسلامية الداخلية والعلاقة مع الشعوب الأخرى بالتبلور والظهور داخل الأرض العربية وخارجها.

وكان ذلك بمثابة انقلاب في آلية العمل ومنهج الدعوة وأدواتها مما شكلّ انتصاراً للروح السياسية على العقائدية الروحانية التي تمددت كثافتها باتساع رقعة الدولة الإسلامية وازدياد

الحاجة إلى المسألة التنظيمية بالدرجة الأولى على حساب جميع المسائل الأخرى.

وأخذت عوامل نشوء الدولة بالتبلور والاستقرار حتى استكملت الدولة شروط البناء وعوامل التأسيس خلال العصر الأموي والعصر العباسي وصولاً إلى سقوط الخلافة على يد المغول الخارجين على جميع أشكال الحضارة ومضامينها.

ولست هنا بصدد التحليل السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي لأسباب النجاح والفشل أو الازدهار والانحطاط في الدولة الإسلامية.

ولكن موضوعية البحث تقتضي إشارة عابرة إلى مجمل الأوضاع التي سادت وأسهمت في تردّي أوضاع وأحوال الدولة الإسلامية وصولاً إلى التداعي والانهيار.

فإلى جانب العامل الاقتصادي الذي أفرز وضعاً طبقياً غير متوازن في الدولة فقد لعبت التمزقات والأحزاب السياسية والانقسامات المذهبية دوراً فاعلاً في تأزيم الأوضاع وتفجيرها بالاعتماد على قوى خارجية وجدت الفرصة المواتية والمنتظرة للانقضاض وفرض الوجود على حساب السلطة الشرعية في الدولة الإسلامية.

كما أسهمت مركزية رأس المال الجديد المتطلع إلى استعادة أمجاده القديمة في إذكاء الصراعات والمتاجرة بها لإحداث شرخ في التوازن الاجتماعي والسلام الطبيعي، وتهيئة الأجواء لانقسامات جادة في المجتمع الإسلامي اخذت بوادرها تطفو على سطح الواقع وتهدد تماسك البنيان في الدولة الإسلامية.

إن مجمل هذه القضايا الجوهرية وما تفرّع عنها من عوامل أخرى أو تآلف معها، شكلت بداية النهاية لعصر إسلامي امتدّ عبر الزمان قروناً.. وعبر المكان من الصين إلى الأندلس.

وانكفأت خير أمة أخرجت للناس من على نفسها. وأخذ المدُّ الإسلامي الذي صنع حضارة الإنسان والحياة وحرّر إرادة الفكر والعقل، ونشر جناح العدل والمساواة، وأرسى قواعد التعاون والتآخي وفتح آفاق العلم والمعرفة أمام الأبصار والبصائر.. أخذ هذا المدّ بالتراجع والانحسار حتى أصبح فريسة الأوجاع والأطماع من كل حدب وصوب.

وفي مرحلة النكوص هذه تلقّت الدولة الإسلامية الضربة القاضية على يد العثمانيين الذين أغرقوا الإسلام والمسلمين في بحار من الدماء والغباء لا تزال بعض قطاعات المجتمع الإسلامي تعاني من آثارها السلبية حتى يومنا هذا..

وبتأثير هذا الواقع كان البحث عن الخلاص بأية وسيلة وتحت أي شعار قضية كبرى لم يكتب لها النجاح الحقيقي في مجمل ظروفها وحالاتها.

فلم نكد نخلع ربقة التتريك حتى وقعنا فريسة التفكك والتفكيك تحت أسماء وهويات ونزعات وقوميات واعتبارات زائفة خرقت سفينة الإسلام ومزّقت أشرعة الإقلاع وجمدّت حركة الحياة في الشرايين المتصلبة على أهواء التفكير وهاوية التكفير.

إن خصوصية الحديث هنا عن المسلمين العرب لا تعني بالضرورة أن المسلمين الآخرين كانوا أحسن حالاً ولا أنعم بالاً. بل إن الخصوصية هنا لا تخرج عن كونها مثالاً أوضح على مدى التردي في الحالة الإسلامية.

وفي متاهات هذا التردي خرجت القبائل على روح الإسلام وجوهر العقيدة، وعادت القبلية إلى سياساتها التعصبية، وأذكى أعداء الإسلام روح التنافر والتناحر وصولاً إلى الاقتتال تحت الزائف من الشعارات والمتهافت من الأسباب والمسميات.

والهدف من ذلك إظهار الإسلام بروح عدوانية وسلوكية عدائية ومسوح متخلفة تبرّأ

الإسلامُ منها عبر التاريخ وأدانتها أخلاقه السامية في جميع المراحل فماذا جنى الإسلام من كل ذلك؟! وما هي أبعاد ومقومات الصورة الإسلامية في ظل هذا الواقع المرعب؟!

لقد تحوّل الإسلام من دعوة سماوية ورسالة حضارية إلى أداة سياسية، ومن أخلاقية عُليا إلى ممارسة دنيا، ومن توحّد خلّاق إلى اختلافات زائفة لا تمت إلى جوهر الإسلام بأية صلة من قريب أو بعيد.

وجرفت سيول الدماء الإسلامية في العراق وإيران والخليج جزءاً أساسياً من جدار البناء الإسلامي وها هي الدماء الإسلامية في أفغانستان والباكستان ونيجيريا والصومال واندونسيا ومصر وسورية وتونس وليبيا تجرف قسماً آخر، وهناك دماء إسلامية أخرى يجري الإعداد لإراقتها لتجرف ما تبقى من هذا البناء العظيم وفي دهاليز الاستخبارات الغربية والصهيونية يتم إعداد الجماعات /المتأسلمة/ وتخريج العناصر المشبوهة التي تمارس القتل والتفجير والإرهاب والتدمير بتمويل وتوجيه وتدريب من أعداء الإسلام وأدعيائه ثم يُطالب الإسلام بدفع ضريبة هذه الجرائم التي لا ناقة له فيها ولا جمل أو يُدان ويسوّق إلى العالم كحالة همجية متخلفة يجب محاصرتها واقتلاعها من الجذور.

إنها اللعبة الشيطانية الماسونية الصهونية بأفعالها الشنيعة ودعاياتها المريعة وإعلامها المتفوّق الذي يقلب الحقائق في عالم يتداعى بين تخمة قاتلة ومجاعة مدمرة وإرهاصات لا يعلم إلاّ الله مداها ومنتهاها.

وليس هذا الأمر بالغريب بعد أن تصدّر الإسلام قائمة العداوات في رأي التلمودية الحاقدة والمتسترة بقناع الديمقراطية المزيفة والمزعومة بعد أن سقطت أقنعتها القديمة أمام حقائق الواقع ومعطياته الثابتة ونواميسه الدامغة.

لقد تعب الإسلام من الشعارات وملّ الممارسات الخارجة على هويته الواحدة التي تلاقى الجميع على هداها من الرسول الأكرم (ص) مروراً بجميع الخلفاء الراشدين الذين جمعتهم رسالة الإسلام وأواصر النسب والأرحام والتواصل والتفاعل والتكامل الروحي والاجتماعي وشتى أشكال القربى التي تعبّر عن روح الإسلام وجوهره النبيل.

إن إسلاماً صنع الحضارة وأشرقت شمسه الزهراء على المشارق والمغارب وسطعت في الأنفس والآفاق جدير بالبقاء والاستمرار وليس جديراً بالانهيار والاحتضار. والمفجع في الأمر أن أبناء الإسلام هم الذين يقودون المسيرة إلى الهاوية من حيث يعلمون أو لا يعلمون ويعمّدون بدم الأبرياء دروب المأساة.

إن على العالم العربي خاصة والإسلامي عامة إدراك الأهداف والغايات البعيدة لهذا التشويه المتعمد للقيم الدينية المسيحية والإسلامية معاً. فالتاريخ قد شهد ويشهد وسيشهد المزيد من هذه المؤامرات على إنسانية هذه الأديان لكي يسقط إنسانها إلى درك "الغوييم" ليبقى الصهاينة شعب الله المختار، كما يدّعون وتلك هي البداية والنهاية في تاريخ الحقد التلمودي الأسود. وفي هذا الشعار تدمير شامل للديمقراطية بأبسط مقوماتها، وثمة تساؤل أخير مشروع تفرضه طبيعة المرحلة التي يمر بها الإسلام والمسلمون: أليس غريباً أن يمتلك قادة الإسلام الأوائل الشجاعة والإيمان والقدرة وتحقيق الانتصار على الجيوش والإمبراطوريات بقليل من العدد والعدة والعتاد بينما يعجز عشرات القادة وملايين المسلمين في هذا العصر بما يملكون من إمكانات ومعطيات عن إيقاف زحف الاحتضار إلى الجسد الإسلامي وروحه الخلّاقة؟!!

أم أن الإسلام أصبح غريباً في أرضه وعبئاً على أهله الضائعين بين دعاته المتأسلمين وأبنائه المستسلمين؟!!!

□□

حوار نقدي مع الشاعر صالح هواري

□ أجرى الحوار: عصام شرتح *

□ متى بدأت الكتابة الشعرية؟! وأين ولدت؟ وكيف نشأت موهبة الشعر لديك؟! وما دور البيئة التي ترعرعت فيها في تنمية هذه الموهبة؟!..

□□ ولدتُ في بلدة "سمخ"" النّاهضة على شاطئ بحيرة طبرية في فلسطين المحتلة عام 1938م، وفي مدرستها الابتدائية أكملت الصف الثالث حين وقعت النكبة السوداء عام 1948م، وكانت وجهة نزوحنا إلى سورية مأخوذين بوعود الزعماء العرب آنذاك بالعودة السريعة، ولكنَّ هذه الوعود الزائفة جعلت عمر النكبة يطول حتى اليوم...

كان السكنُ الأول لنا في درعا، لأنَّ والدي كان صيَّاداً للسمك في بحيرة طبرية، وظل على علاقة بهذه المهنة التي وجدها في بحيرة (المزيريب) قرب درعا... وكنتُ أرافقه كلما ذهب إلى الصيد، ثم أقوم ببيع السمك في حارات وأحياء درعا... وبعد درعا تردَّدْنا إلى حماة "لوجود نهر العاصي فيها"، ثم استقر بنا السكن في دمشق في مخيمات نُصبت لنا في حيّ الأمين، وفي هذه البيئة القاسية المريرة أخذت بذور المعاناة تتفتح وتتشقق في تربة خلاقة، نضجت خلالها هذه البذور معلنة ميلاد غصن جديد على شجرة الغربة اسمه (صالح هواري) الذي بدأ بالتعبير عن مكنونات حياته عن طريق تصويرها في موضوعات تعبيرية حازت على إعجاب مدرِّسي اللغة العربية...

وفي مدرسة (الأليانس) (معهد فلسطين حالياً) كتبت القصيدة الأولى، وكنت في الصف التاسع حيث بدأ العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956م، يصبُّ حممهُ على المدن المصرية، ما أثار في نفسي الحماس المتوقد، ودفعني إلى كتابة قصيدة (بور سعيد) دون أن أعرف البحور الشعرية، وفي الصف العاشر حين درستُ أوزان الشعر قمتُ بتقطيع أبيات القصيدة فإذا بها في البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) ومن هذه القصيدة:

رُدّي فلول العدى في حالك النُّوَبِ

بالنَّصْرِ واستبشري يا قلعةَ العربِ

يا بورُ سعيدُ وأنتِ اليوم غايتُنا
الفجرُ لاح على شطّيكِ فارتقبي
(اللاذقيةُ) أهدتْ للعلا بطلاً
ضحّى فخلّدهُ التاريخ في الكتُبِ
(بور السّعيد) التي لم تستكنْ أبداً
صاغتْ بيارقها بالورد واللّهبِ

□ **إن الشعر الحقيقي هو ما ينبع من معاناة، ما أهمية المعاناة في صقل موهبة الشاعر، وهل معاناتك اغتراب أو..... وما تعريفك للاغتراب الوجودي، والاغتراب الذاتي الأنطولوجي النابع من الذات مرتداً إلى الذات؟؟؟...**

□□.. لم تترك رحى المأساة في نفسي حجراً واحداً إلاّ طحنته تحت أسنانها القاسية، لا لتبعثره في الريح، بل لتجمعه أخيراً في قبضة الزمن حجراً من الضوء، والنار... وما قاسيته في طفولتي من نفي واغتراب جعلني رجلاً عصامياً متدفقاً بشلالات لا نهائية من العطاء والتضحية. وكل تلك المعاناة بسيولها الجارفة صقل موهبتي الشعرية كما يُصقل الماس بمبردٍ من النار فكوّن مني ماسةً عجينتُها من فحمٍ يخزن الشرار في أعماقه... ولا أبالغ إذا قلتُ إنَّ اغترابي الذاتي الأنطولوجي اغتراب حقيقيٌّ مسلّح بأحلامٍ رومنسية، تستحيل كل يومٍ إلى أملٍ مدجّج بالوعي والإصرار على كسر نمطية هذا الاغتراب الذي كادت زوارقه تصدأ تحت ضربات رياح الغربة...

أما الاغتراب الوجودي فهو متحقق لدى كلّ شاعر حقيقي، لأنه لو كان اغتراباً مادياً لتجسّد في صور من الحنين والشوق التي يكابدها كل غريب عن داره وأحبابه.. أما ذلك الاغتراب فالشعور به ضروري جداً لخلق حالة التأثير العاطفي في نفس المتلقي، إلى جانب توفير عنصر الجمال الفني في النص... وبالنسبة لي فعمري مجدول من خيوط غربتين: غربة الوجود التي لا بدَّ منها لإثارة الإيحاء والتأثير واغتراب الذات مرتدةً إلى الذات ذاتها، وهنا تكمن اللحظة الإبداعية المتوهجة لإفراز نص شعري قادر على التسلل إلى الروح...

هذا ولم يكن اغترابي كشاعر قاسي مرارة النفي والغربة ركضاً وراء لقمة العيش وإلاّ لكان اغتراباً موقتاً يمكن كسرُهُ متى أشاء، ولكنه كان غربةً قسريةً طاغيةً أسعى إلى هدمها دائماً وقد تجسّد ذلك في جلِّ قصائدي... أقول من قصيدة (أناديكِ من جمرة الذاكرة):

كيف آتي إليكِ
وأسلاكُ هذا الزمانِ تزنِّرُ خصر الطريقْ
يحدُّ دمائي من الشرق ناعورةٌ
تحتفي بي لتسرقَ مائي
من الغرب بئرٌ من الغدرِ
يرعى به سمكُ الأقرباء
مداخنُ عطرٍ ملوّثةٌ عن شمالي
أميلُ جنوباً يكهربني نهرُ عينيكِ
أنتِ الجنوبُ/وأنتِ الجنونُ
وملحُ المواويل في الخاصرةْ

□ **ما هي الأزمة التي تعانيها القصيدة الحديثة من منظورك؟..**

□□ يقوم النص الشعري على ثلاثة أعمدة: المبدع والنّص، والمتلقي... فالمبدع هو الذي يخلق النص من مكوّناته اللاّواعية، وما النصُّ إلاّ خلاصة ذلك الخلق.. أما المتلقي، فلا تكتمل المعادلة إلاّ به...

وبقدر ما يكون الشاعر ماهراً في تعامله مع اللغة وتفجيرها في ساحة النص بقدر ما تتحدّد ماهية التوصيل إلى القارئ وبهذا الصدد تتفاوت قدرات الشعراء على الخلق وتوفير عنصري

الإيحاء والتأثير... والشاعر الذي ينأى بنصه إلى عالم التجريد والإغماض لإيهام المتلقي أنه قادر على الأخذ به في دهاليز نصّهِ يُحدثُ هوّةً عميقة بينه وبين ذلك المتلقي الذي يتطلب منه أن يخوض إبحاراً إبداعياً مسلحاً بوعيه وثقافته ليستطيع سبر أغوار النص، والبحث عن جواهره الكامنة. وتختلف قدرات القرّاء المتلقين على خوض غمار النص بين من يملك الحسّ النقدي فيبحث عن الدرر. وبين من يريد لهذه الدرر أن تطفو على السطح ليلتقطها دون عناء... وشتّان بينهما...

والشاعر الذي يسعى إلى مداهمة القارئ بتشكيلاته اللغوية المترفة المدججّة بأجنحة ملوّنة، لا يخلق إلاّ نوعاً من الفن للفن قد يستعذبه بعض القرّاء الذين لا يبحثون عن لآلئ المعاني بقدر ما يبحثون عن الإبهار البصري من خلال لوحة فنيّة تموج بالألوان الباهرة، ولا تنضح بقطرة واحدة من الضّوْء الداخلي.

وعدم إيصال النص إلى المتلقي سبب من أسباب أزمة القصيدة الحديثة ومن الأسباب الأخرى ازدياد الكم الهائل من القصائد التي تنشر على صفحات المجلات والجرائد، وطغيان الرديء فيها على الشعر الجيد الحقيقي... وحتى الآن تفتقر الساحة الأدبية إلى نقّاد متخصّصين بنقد الشعر وفق معايير نقدية محددّة وواضحة وقادرة على كشف الزوايا الغامضة من النصوص.. وغالباً ما يفتقر هؤلاء النقاد إلى الرؤية النقدية الثّاقبة القادرة على موازاة النص وسبر أغواره... وقد لا يتمتعون ببصائر نقدية، وأذواق جمالية، ما يجعلهم يحجمون عن التعامل النقدي مع الأعمال الأدبية بحجة أنها واقعة في شباك معقدة من الأزمات... وبهذا الصدد، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يبسط لنا نصّه مشروحاً على طبق من الضّوْء الباهر بقدر ما أتوقع منه ليكون مبدعاً حقيقياً أن يغمس ريشته في حبر من الغموض الشفيف الذي يأخذ بالمتلقي إلى أغواره، وهو مأخوذٌ بدهشة غامرة تقوده إلى القبض على روح النص بشفافية طاغية..

كثيرون من الشعراء سقطت نصوصهم في درك النسيان لاتّكائها على المباشرة والخطابية، مع أنها استحوذت إعجاب الجمهور عند إلقائها، وهذا ما يقودنا إلى القول: إنّ الزبد على سطح الماء سرعان ما ينطفئ عند أول هبَّة ريح...

◘ ما هي الحرية للمبدع؟!.. وهل يمكن أن يوجد ابداع حقيقي في مجتمع مكبوت؟!..

◘◘ ليس فقط السجين الذي يتوقُ إلى معانقة الحرية وتعبئتها في سلال من الضوء لئلا تهرب من يده... إن أحوج ما يتوق إلى الحرية هو الحرُ نفسه حين يكون طليقاً في سجن الحياة... ولا يملك القدرة على قطف وردة واحدة من بستانه الذي زرعه وسقاه.. كيف بعد هذا نريد للشاعر الذي يتغنّى بالحرية أن يكتب عنها وأمام عينيه مقصُ الرقابة كشبح أسود مرعب؟...

أقولها بصراحة: لا يمكن للمبدع الحقيقي أن يخلق لنا نصّاً حقيقياً إلاّ إذا تحرّك في فضاء شاسع لا تزنّرهُ القيود، ولا تقف على حدود خياله حواجز ومخافر... والقارئ الحرُ يبحث دائماً عن مبدعٍ حر...

◘ يعاني أغلب المبدعين من أزمة يمكن أن نسميها أزمة التلقّي، أو أزمة استغلال دور النشر لنتاجهم الأدبي من دون موارد تسعفهم في التحفيز على الإبداع؟.. هل للعامل الاقتصادي دور في الإبداع؟ ومحفز حقيقي للكتابة؟؟

◘◘ أزمة التلقّي كامنةٌ في المبدع نفسهِ، فهو بقدر ما يمكن أن يبتكر نصّاً حقيقياً مستوفياً لشرائطه الفنية، بقدر ما يتواصل معه القارئ، وكم من الشعراء استطاعوا أن يغزوا قلوب المتلقين بإبداعاتهم الخارقة كـ(محمود درويش) بقامته الشعرية الباسقة، وما قدمه

للشعر العربي من روائع، وكـ(أدونيس) الذي شكل مدرسته الشعرية المتميّزة، و(نزار قباني) الذي استطاع أن يتسلّل إلى أعماق الجماهير كأنسام الصباح العابقة على الرغم من سهولة شعره وشفافيته... وأما بعض الشعراء الذين حاولوا استعراض عضلاتهم الفنية في حلبة النص فقد ظلوا خارج اهتمام القرّاء بهم لعجز نصوصهم عن الوصول إلى دواخلهم...

أما أزمة استغلال دور النشر لنتاجهم الأدبي، فهي أزمة الأزمة... ذلك أنّ هذا الاستغلال الجارح لجهود المبدعين وطاقاتهم الفنية، جعلهم لا يثقون بالعلاقة القائمة بينهم وبين أصحاب دور النشر الذين يلتفّون على المبدع ويحتالون عليه وبوعودهم الزائفة، وبصراحة فإن العامل الاقتصادي مهم جداً في حياة المبدعين، لأنّ أغلبهم في حالة ماديّة مزرية ولا يستطيعون إخراج أعمالهم بالشكل اللائق الذي يقيهم شرَّ العوز... أمّا دور النشر والمؤسسات الثقافية الرسمية فلا زالت قاصرة عن أداء جزء يسير ممّا يستحقه المبدع، فالمكافآت التي تمنح للأدباء عن طباعة أعمالهم قليلة جداً، ولا توازي القيمة الأدبية في هذه الأعمال....

□ الشعر الحداثي شعر الأقلية العظمى، ما رأيك بهذه المقولة؟

□ هل معاناة الحداثة معاناة شكل أم مضمون؟ ولماذا القلّة النادرة الذين يقرؤون الشعر الحداثي بالتحديد؟...

□□ طبعاً... لأنّ الذين يكتبون الشعر الحداثي بمقوّماته العصرية، المتكئة على الرؤية، والتكثيف، والإيغال في اللاّوعي لإحداث هزّة طاغية في كيان النص، هم النخبة من الشعراء الذين يقدّمون نصوصهم الحداثية إلى النخبة من القرّاء، وهنا تتعانق النخبتان على خشبة النص، أما النخبة القاصرة عن مواكبة هذا الشعر الحداثي، فتبقى على قارعة هذه النصوص دون أن تمتلك القدرة على اقتحامها لضعف أسلحتهم الفنيّة الهجومية.

أما معاناة هذه الحداثة، فتنبثق من المضمون لا الشكل، ذلك أن بناء القصيدة الحداثية أصبحت مداميكه الفنية معروفة على الساحة الأدبية، ويفترض في قارئ الشعر الحداثي، قبل أن ينوي الولوج إلى دواخله أن يقف على بابه أولاً ومعه مفاتيح تختلف عن تلك التي يحملها على باب نصٍّ تقليدي.. ومفاتيح عن مفاتيح تختلف... وقليلون أولئك القرّاء الذين يقدمون على قراءة الشعر الحداثي، لأنّ ذلك يتطلب منهم فيضاً غامراً من الوعي والثقافة، والنظرة الثاقبة على سبر غور النص، ذلك أنّ الحداثة رؤية استشرافية للحياة، لا تتحقّق إلاّ عبر لغة شعرية ساحرة تتآلف فيها الأصوات والنغمات، في فضاء من الإيماء والكشف.

□ ما تعريفك للحداثة؟ وهل الحداثة شكل أو مضمون؟..

□□ الحداثة هي رؤيا جديدة للحياة والإنسان في آن معاً... وهي المغامرة الذّاهبة في عذوبة الاكتشاف عن طريق الوعي اللاواعي، القادر على هدم العلاقات النمطية بين الأشياء، وإقامة غيرها على أسسٍ ثورية جامحة، ترفض كل ما هي نمطي...

وتقوم الحداثة على الثقة في قدرة الأسس الحديثة على هدم النمطيات، وإعادة هيكلتها بشكل متطوّر، ودفع حركتها بديناميكية تسعى إلى التغيير ورفض المألوف.

ولا ترتبط الحداثة بشكل فنيٍّ محدد، ولا بشكل إيقاعي معين... وهذا يقودنا إلى أن الحداثة تكمن في الخلق والإبداع والمضمون لا بالشكل... ولا يمكن تحديد بوصلة المغامرة في خوضها، لأنها مجهولة النتيجة. فيمكن أن تشير

إلى عالم الدهشة والذهول أو أن تقود إلى الفشل والذبول.

وأستطيع أن أقول: إنَّ كثيراً من النصوص المبنية على إيقاعات بحور الفراهيدي، تمتلك من الحداثة ما لا تمتلكه قصائد عدَّة تدَّعي الحداثة، ذلك أن جذور الحداثة، تكمن في شرارات المعاني التي تشيعُ التوتّر في النّص... وليست في البناء الشكلي وإيقاعاته الخارجية المتمثلة في حركة الروي والقافية...

□ إن المبدع لا يبدع من فراغ؟.. ما مقوّمات المبدع الناجح في منظورك؟

□□ طبعاً... ولا شيءَ يجيءُ من فراغ... والمبدع كائن في يده ريشةٌ مغموسةٌ في محبرة دمه.... يرى الأشياء حوله فيرسمها بكلمات من الضوء والعطر... ومن معين محيطه ينهل المفردات ليجسّدها لوحات فنية على الورق، وكلما كان حفيف النسيم حوله ناعماً ظهر حرير القصيدة متماوجاً وناعماً.... وكلما هزّت الريح بجذع خياله تساقطت ثمار الصّور والمعاني..

وهل هناك أقدر من المبدع على التأثُّر بما حوله، والتأثير به؟ والمبدع الناجح، لكي يخلق نصاً حقيقياً، لا بدَّ له من أن يتحّد بالأشياء وتتحّد به، وأن يتعامل مع معطيات اللغة تعاملاً شعرياً، يتصاعد فيه خطّه التعبيري، والموهبة وحدها لا تكفي لصناعة مبدع متفوّق، ولا بدَّ من الثقافة والوعي، بمدركات الواقع المحيط، والاستعداد الفطري للتعامل مع الصور الفنية، تعاملاً قادراً على الابتكار والخلق..

□ إن معاناة المبدع الشعري خصوصاً تفوق غيره من معاناة الآخرين، لدرجة أنّ إبداع الشعر الحقيقي محكوم عليه بالوأد في عالم سلطوي تطغى فيه سلطة المادة على الروحانيات، هل ترى أن الشعر شعر الأقلية العظمى؟! أم شعر الأقلية النادرة؟!؟

□□ إنَّ أول مَنْ يتأثر بالحدث المحيط هو الشاعر، ومعاناته تفوق معاناة غيره من المبدعين لكونه أسرع استجابة وانفعالاً بما حوله، فنراه في خضّم الحدث قد تناول قلمه وبدأ يكتب. والمتلقي يتأهب لاستقبال نصّه باندفاع عفوي... حتى ولو كان النص مباشراً... وإذا لم يتحرَّك الشاعر بحرية تامة، لا تقيّدها حدود مادية سلطوية، للتعبير عن خلجات ذاته فإنَّ نصّه سيخرج مبتوراً هزيلاً يتكئُ على عصا واهية، وسرعان ما يسقط... ودور الشاعر هو تأكيد حضور جوهره الإنساني نقيّاً من كل شوائب القمع المادي، الذي يعيق في نفسه حرية الحركة الذاهبة في عذوبة الإبداع.

وما السلطة المادية المهيمنة إلاّ تدمير لمفهوم الإنسانية، من خلال فرض نمطٍ وحيد خانع، يؤدي دوره المرسوم له سلفاً في خدمة الهيمنة السلطوية (عدوّة الإبداع) والتي تدمّر جوهر الروح، وتهشّم شفافية إنسانيته. والشعر إذا كتب للأقلية فإنه يبقى غائباً، عن وظيفته التي رسمت له، ألا وهي الشعر خبز الحياة...

□ إن أشدّ ما يعانيه المبدع هو اليأس، والاغتراب، ما تعريفك للشعر اليائس؟ أو الشعر الضبابي الذي تغلّفه ضبابة الحزن واليأس؟..

□□... يحمل الشاعر في ذاته روحاً تفاؤلية مبشّرة، تسعى إلى تحقيق النبوءة التي يسعى إليها في حلمه... وحين يمرُّ بتجربة سوداء حزينة يلبس وشاحها ويتمثّلها، لكنه في آخر المطاف يستبشر خيراً بهطول مطر الفرح والتفاؤل... ومن الشعراء من تراه يائساً في قصائده يشكو الحياة، وينفعل بآلامها لما يلاقيه فيها من إرهاصات، وعوائق وصعوبات؛ ولكن شكواه منها تجعله يقف أمامها كشجرة تتحدّى الأعاصير وكل حبّة حزنٍ يذرفها على بابها، تستحيل إلى غرسة تشرب من دموعه الكامنة في روحه المتوثبة إلى معانقة الفرح.

وفي الحقيقة، فإن اليأس قد يكون محرّضاً فاعلاً في عملية الإبداع، لما يحتويه من شرارات داخلية ترتبك في موقد ذاته، وتتصارع لتخلق مناخها الفنّي، وعندما يفيض اليأس في ذات الشاعر، ولم يجد متنفّساً للخلاص من غيومه المتبلدّة، يُحجم عن الكتابة لعدم جدوى التعبير عن طموحاته التي اصطدمت بجدار خيبة الأمل.

والشعر الذي توشّحه غلائل اليأس والضباب، هو إغراقٌ في الرومنسية التي يختلقها الشاعر أحياناً، ليحدث في نفس القارئ هزّة، فيتعاطف معه، وربما يحفظ قصيدته ليتمثلها، فيكون بهذا قد ربح القارئ، ومثل هذه الرومنسيّة الموشّحة باليأس والحزن، هي في الشعر رومنسيّة ثورية مبدعة لأنها تخفي وراء ضبابها شمساً من التفاؤل، تنثر سنابلها في حقول الروح...

□ إن كتاب القصيدة الحداثية كتاب مغامرون؟ ما تعريفك للمغامرة الشعرية؟ متى تكون هذه المغامرة ناجحة؟..

□□ للقصيدة الحداثية نوع خاص من المهابة والجلال، ويعتبر من يدخل إلى غابتها مغامراً... والشاعر الحقيقي قبل أن يقدم على كتابتها، تعتريه ظلال الشك بقدرته على إمكانية خلقها... لذا تتملكه الهواجس قبل أن يضع قلمه على عتبتها للدخول إليها، ومغامرته هذه قد تُفضي به إلى تحقيق رؤيته، والقبض على حلمه الهارب، أو أنْ تنحدر به هذه المجازفة إلى التشتت والاصطدام بصخرة المحاولة...

وتكون هذه المغامرة ناجحة، حين يمتلك المغامر أشرعته الفنية القادرة على الوصول إلى جزيرة المعاني الفنية المدهشة، وتحقيق المفاجآت التي ينتظرها...

□ هل الشعر صناعة وفن، أو أنه شعور وإحساس فقط؟..

□□ الشعر كما قال (الياس أبو شبكة): "غفلةٌ واعيةٌ، وحالة غائمة من الأحاسيس المرتبكة، والمتشابكة التي تختلج في ذات الشاعر وتلحُّ عليه للخروج إلى الهواء الطلق.." ولا يمكن أن نفسّر هذه الحالة الغامضة من الشعور الداخلي، إلاّ إذا مرّت عليها أنامل اللغة لتصوغ عجينتها وفْق ما ترسمه المخيّلة... والشاعر الذي يكابد التجربة شاعر بجنونه المبدع يستطيع أن يخلق لنا من أحاسيسه وخلجاته حالات فنية يبدعها خياله المتوقّد بشرارات هواجسه...، على هذا أقول:

الشعر إحساس قبل كل شيء، ولا يستحيل هذا الإحساس إلى شكلٍ فنيٍّ باهرٍ، إلا إذا مسّته يد الصنعة بإزميلها القادر على تشكيل الجوهر الذي يختفي خلف تجاعيد الروح المسكونة بشرارات الإبداع.

□ ما دور الشعر في الموسيقا؟.. وما دور الموسيقا في الشعر؟.. أيهما أكثر تأثيراً وأثراً في الآخر؟..

□□ الموسيقى هي القاسم المشترك بين الإبداعات الشعرية على مرِّ العصور... والشعر العربي القديم قائم على الموسيقى التي تصدرها إيقاعات البحور الخليلية، وهي موسيقى خارجية لا نستطيع أنْ نعدّها وحدها معياراً لإيقاع القصيدة، فهناك موسيقى نابعة من تآلف الحروف، وانسجامها في خيط التركيب الشعري، إلى جانب الموسيقى الداخلية النابعة من الوجدان.... ولا يكتمل الإيقاع إلاّ باتّحاد الموسيقى الخارجية بالموسيقى الكامنة في روح الشاعر في لحظة الإشراق البياني... ولها دورها الفاعل في بناء النص الشعري، وتشكيل المعنى وترسيخه في الوجدان لما تحمله من إيحاءات داخلية تتناوب على سلّم ذات الشاعر أثناء عملية

المخاض الإبداعي، ويَعتبر الشاعر والناقد الإنجليزي "كولردج" الموسيقى عنصراً أساسياً من عناصر الإبداع الشعري، وبدونها لا يتأكد المعنى...

وأما من ناحية الأثر والتأثير بين الموسيقى والشعر، فكلاهما يولدان معاً في سرير اللحظة الشعورية... ويتعانقان في صوفية غامرة..

□ أدونيس قامة شعرية حداثوية فائقة، ما تعريفك لهذه القامة؟ وما رأيك في أشعاره الأخيرة؟!

□□ حين أبدع أدونيس مدرسته المتفردة في الشعر، استطاع أن يشكل هالته الفنية التي انضوى تحت ظلالها العديد من مريديه من المبدعين... وحينها دخل ذواتنا من جهاتها العريضة، وأصبح أمام بصائرنا قامة شعرية باسقة... وكل من حاول التلبُّس بتجربته عجز عن مطاولة نخلته الفارعة التي تطرح بلحاً فنيّاً له نكهة الغيم حين يقع على شفاه الرمال العطشى... ولماذا كل هذا؟! طبعاً لأنه استطاع بما لديه من رؤية عصرية أن يشقّق طينة الأشياء من حوله ليصل إلى جوهرها الضوئي الكامن وراءها... ومن المحلية التي عاشها أدونيس انطلق إلى العالمية...

أما عن أشعاره الأخيرة.... فهي تجاوز ملحوظ لمراحل تجربته السابقة وإضافة متميزة... ولكن السمات الأساسية لقصيدته تشابهت نوعاً ما في جلّ إبداعاته... وهو يعترف دائماً أنه يميل إلى الغرابة، وكسر المألوف، وإحداث ثورة فنية في القصيدة...

يقول أدونيس: "أودُّ لو أُدجِّنُ الغرابة" وكيف لا!! وهو الذي أبدعها، فشكّلها غيمةً غامضة تحتاج إلى تفسير قطراتها الكامنة في تلافيفها الباطنية.

وفي تجربة أدونيس الشعرية يتصاعد التخييل إلى أوجهِ نحو مزيد من التكثيف والتشتت عبر شبكة من الصور المتنامية التي تشفُّ عن رؤى تتلامع فيها أصوات التضاد والتجانس اللفظي وتشابك الرموز... الأمر الذي يخلق نوعاً من التوتّر بين الإيقاعات والدلائل... ما يفتح مجالاً أمام القارئ للتوقعات والاحتمالات والتفسيرات...

وفي شعر أدونيس نزوع هائل نحو هدم أركان النمطية التي أرهقت كاهل الشعر العربي القديم، وإعادة بناء جوهر الإنسان بمعول الفن الذي يتكئ عليه دائماً في جلّ قصائده...

□ إن الشعر فن الجمال، ما هي معايير القصيدة الجميلة لديك؟!...

□□ إنَّ الشعر بالتأكيد هو فن الجمال، ومرآتُهُ التي تشفُّ عمَّا وراء زجاجها الضوئي، الذي يتكسَّر عند اهتزاز الحياة... لما فيه من عناصر فنية آسرة... تأخذ بتلابيب الروح...

ولتحقيق قصيدة جميلة، لا بدَّ من معايير فنيّة كالرمز... والغموض الشفيف الذي يأخذ بالروح إلى غابةٍ دروبُها العذراء تشدّ خُطا الطارق إلى أسرارها، وهو مأخوذ بجمال أشجارها.. وطيب ثمارها.. وإلى جانب الرمز، والغموض، لا بدَّ من عنصر التكثيف والاختزال، وتشذيب شجرة النص من الزوائد... وأما الإيحاء فهو معيار أساس في القصيدة الجميلة، إلى جانب عنصر التأثير وهو الأهم...

ثم الموسيقى الهامسة التي تختلج الروح على أوتارها، وفي رأيي إن العنصر الأهم لجمال القصيدة هو أن تتدخَّل روح الشاعر في عجينة النص لتعطيها تلك الخميرة القادرة على الإنضاج على جمرة التوتر الداخلي الذي ينعكس على مرآة ذات المتلقي فيحدث الصدمة.

□ إنّ أبرز ما يميّز قصائدك هو انسيابية الصور، والتفافها، كيف تعزو لنا ذلك في هذا التشكيل الشعري المتميّز؟!..

□□ أحرص دائماً على التعبير عن المعنى عن طريق التصوير، ذلك أنّ الصورة الشعرية تفتح مدى واسعاً للخيال كي يتحرّك، ويبتكر المعنى، وانسيابية الصور عندي نابعة من خيالي الذي أدّعي أنه متوثب وقادر على الابتكار والتحليق بأجنحة المجاز. وبثّ الحياة و الحركة في أوصال الجمادات وتحقيق الاستعارات المكنية التي تعطي الصورة خفقانها الدائب، حتى إذا وقعت في القلب هزّته من أركانه.

ففي قولي:

العطلُ ليس بسيفهِ الريحِ متَّهماً

في حضرة النهرِ، في الطاحونةِ الخَلَلُ

شبّهت الريح بسيف (تشبيه بليغ) وحين اتهمت سيف الريح جعلته إنساناً (استعارة مكنية) وهنا تصاعد التشبيه والتفّ على الاستعارة فشكّلا معاً حالة من الشعور الغامض الواضح الذي ولّد المعنى الجديد، فوقع في نفس المتلقي، فأحدث تلك الدهشة غير المتوقعة... أرأيتم إلى الحشد من الصور البيانية في بيت واحد كيف خلخل أركان الذات وجعلها تهيم في محراب المعنى؟..

وهي منتشية بعذوبة التوليد العفوي للأفكار؟ هذا هو دأبي دائماً في التعامل مع المجاز الموظف البعيد عن الترف.

□ إنك من شعراء الستينيات، هذا الجيل الذهبي، ماذا أضاف جيلكم إلى جيل الرواد؟!... وما هي المنازع الجديدة التي خلفها في بنية القصيدة الحديثة؟؟!!..

□□ ذكّرتني بأيام الستّينيات... تلك الفترة الذهبية التي مررنا بها رعيلاً من الشعراء المبدعين، حيث الشعر في أصفى تجليّاته، والأمسيات في أعذب خصوبتها... واستقطابها للجماهير... ومن شعراء تلك الفترة (علي الجندي، علي كنعان، ممدوح عدوان، فايز خضور، محمد عمران، فوّاز عيد، وعبد الكريم الناعم، وممدوح سكاف) وغيرهم...

وفعلاً استطاع جيلنا آنذاك بما قدّمه من شعر أن يترك لمساته الواضحة على تجارب جيل الرواد بعدنا... فالإقبال النّهم على قصيدة التفعيلة كان في أوجه، وقد أحدث صراعاً حاداً بين القصيدة الخليلية، وقصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، فمن مؤيد للشعر الحديث ومن مناهض له، ومتعصب للقصيدة القديمة... وهكذا تابع تيّار الصراع بين هؤلاء مساره إلى الآن... وفي فترة الستّينيات دخل الشعراء منطقة التجريب ومحاولة هدم الأشكال التعبيرية للنص، وإعادة بنائه بأشكال أخرى، فمنهم مَنْ وزّع مفردات القصيدة وتراكيبها على مدى الصفحة على شكل هرمي ليوهم القارئ أنه شاعر مجدّد... ومنهم من كسر نمطية البناء الفني للنص، وأدخل بين المقاطع الموزونة أسطراً نثرية... أو أبياتاً كلاسيكية على قافية واحدة... وهكذا استمرّ التجريب بأشكاله المختلفة... ولم يصل المجرّبون إلى شكل محدد متفق عليه، وتابعت قصيدة التفعيلة مسارها التعبيري في مضمار الحداثة... ولم يستقرّ لها حال حتى اليوم....

□ ما دور الأنثى في شعرك؟.. وما هي الصفات التي تعجبك في الأنثى فتتمنى أن تعيشها على أرض الواقع، لا الخيال؟؟

□□ بصفتي صاحب قضيّة، فإن كل ضمير يشير إلى الأنثى في قصائدي، إنما هو إشارة إلى حبيبتي فلسطين التي ولدتُ في حضنها، وتغرّبت مرغماً عنها... وأجد عذوبة في مناجاتها وخطابها، لأنّ صوتها الخفي القادم من خلف الأسلاك يحمل لي حبّها، وفلسطين هذه المعشوقة الغالية لا

تفارقني أبداً... وعندما أستعيد شريط ذكرياتي الحافل بصور الطفولة، يدمع قلبي، وينزفُ على الورق..

تلك هي الأنثى التي احتلت كل مساحات تفكيري، واستوطنت في ذاكرتي إلى الأبد، لا يمكن أن تكون، بديلاً عن المرأة التي لا بدّ منها لتكتمل الحياة...

ولا أدّعي أنني لم أقع في حب امرأة في يوم ما... لأن الشعر لا يكون جميلاً وساحراً وآسراً، إلاّ إذا كتبَتْه عينا امرأة بريشة سحرها ولي قصائد عدة في الأنثى التي هي مصدر إلهامي، في مسيرتي الشعرية. ولا يكفي في المرأة جمالها لتكون امرأة تستحوذ على الإعجاب. إنّ أشدّ ما يلفت انتباهي في الأنثى إلى جانب إشراقها الجمالي هو امتلاؤها بالسحر الثقافي الذي يضفي على جمالها جمالاً... فالجمال مع الزمن، يألفه الإنسان كما يألف القبح أحياناً... وما أتمنّاهُ في المرأة من صفات هو ذلك الحياء الموشّح بصمت جليل مبدع تبدو من خلاله كأنّها في محرابي القدسي تتلو على قلبي آيات سحرها أمام جلالة الحبّ....

□ إنّ أغلب الكتاب والمبدعين لا يجنون من الإناث إلاّ الويلات والأحزان، ماذا جنيت من الأنثى؟؟ هل جنيت الشهد؟..

□□ وكيف لا أجني الشّهدَ وهي الخلية التي تتوافد إليها أسراب النحل... إن شهد الأنثى مقطّرٌ من عذاباتنا المرّة معها... لولا مرارة الأنثى لما تدفّق عسل الشعر على طبق الروح.

□ هل حاولت أن تكتب القصائد الملحمية؟؟.. أو القصائد المسرحية؟..

□□ لا أخفيكَ سرّاً أن نَفَسي قصير في التعبير، ولا تحتمل روحي التراخي والامتداد، لذا لم أقدمْ على كتابة القصيدة الملحمية، لأنّ ملحمة المعاناة التي أكابدها في الغربة هي التي كتبتني فصولاً جسّدها حبُّ فلسطين على خشبة المنفى.

أما في مجال **أدب الأطفال** فقد كتبتُ مسرحيات غنائية عدّة أُخرجت ومُثّلت في مهرجانات الطلائع... من هذه المسرحيات: (قتلوا الحمام... هذا الغدير لنا... يا ليتني فكّرت) وهي مجموعة في كتاب صادر عن وزارة الثقافة السورية بعنوان (قتلوا الحمام....).

□ مَنْ هم النقاد الذين تفضلهم محلياً؟ عربياً، وترغب أن يدرسوا قصائدك؟.. ما رأيك تحديداً بالناقدين: د. عبد الملك مرتاض، ود. صلاح فضل؟؟..

□□ من النقاد المحليين الأستاذ (يوسف سامي اليوسف) الذي تعتبر أعماله النقدية إضافة جديدة إلى الأعمال التي سبقته ومنها: (ما الشعر العظيم، ومقالات في الشعر الجاهلي، والشعر العربي المعاصر...، والخيال، وله كتاب كامل عن النفّري)، وتعجبني كتاباته النقدية لكونها تتكئ على معطيات عصرية تأسر القارئ بأسلوبيّتها التي تفوح بنكهة الحداثة..

وعدني الناقد يوسف في كتابه (ما الشعر العظيم؟) أنا والشاعر خالد أبو خالد بأن يدرس تجربتنا حين قال:

□ هناك شاعران مهمّان جديران بالدراسة هما: صالح هواري وخالد أبو خالد (ونحن على الوعد يا كمّون).

□□ ومن النقاد المحليين أيضاً الأستاذ حنا عبّود وله دراسات نقدية لافتة... ولكنه مقلٌّ..

ومن النقاد المحليين أيضاً: د. خليل الموسى، ود. غسان الموسى، ود. غسان غنيم، ود. ماجد أبو ماضي..

أما من النقاد العرب المفضّلين لديّ: الدكتور صلاح فضل، ودكمال أبو ديب، والدكتور إحسان

عباس (عميد النقد العربي) ود.فؤاد مرعي والشاعر النقاد صلاح ستيتية في كتابه (حملة النار) الذي تناول فيه قضايا الشعر العربي المعاصر وله كتاب نقدي آخر هو (ليل المعنى).

وأما الدكتور الناقد الجزائري (عبد الملك مرتاض) فهو ناقد له قامته الفارعة في مجال النقد، إلاّ أنّ نقده يكاد يكون أكاديمياً، والمعايير النقدية التي يتكئ عليها قريبة من التقليدية وكثيراً ما يلجأ إلى السجع في أسلوبه النقدي... على عكس د.صلاح فضل الذي استوقفني كتابه النقدي (أساليب الشعرية المعاصرة) لإتكائه على معايير نقدية حديثة في سبر أغوار النص، ومن هذه المعايير:

الإيقاع الخارجي الصادر على الوزن العروضي متآلفاً مع الإيقاع الداخلي عبر هرمونية نغمية تثب على سلم الشعور.

ـ التكثيف... وتقليم زوائد النص.

ـ الانزياح اللغوي والاتكاء على المجاز بمهارة فنية فائقة التوتر والدرامية.

وما لفت نظري في أسلوب الدكتور صلاح فضل النقدي هو ذوقه الرفيع في اكتناه أسرار النصوص الشعرية، وخبرته الفائقة في الكشف عن مواطن السحر البياني... حتى العبارات النقدية التي يستخدمها في إضاءة النص تكاد تكون نوعاً من السحر اللغوي الآسر... ما يدلُّ على أنه ناقد مبدع، ويتكئُ على ثقافته الواسعة الشاملة التي أهلته أن يتبوّأ صدارة الساحة النقدية العربية...

◻ إن من واجب النقد البناء لا التخريب، واني وجدت أن النقد المجامل نقد تخريبي خاصة في الدراسات المعاصرة التي تقوم على تجميل المألوف وتسييد الباهت والرديء، ما منظورك للنقد الشعري المعاصر؟...

◻◻ لا زالت الساحة الشعرية تفتقر إلى نقاد حقيقيين يستطيعون تشقيق أغلفة النصوص والنفاذ إلى أعماقها، وطرح التنظيرات المجرّدة العامة، وإصدار الأحكام الجاهزة التي قالها السابقون من النقّاد...

وبعض الذين يدّعون النقد، يقفون على عتبات النصوص عاجزين عن استيعاب مكنوناتها، وكشف مواطن الجمال والرداءة فيها، لذا يُطلقون انطباعاتهم السريعة المختصرة، فيشوّهون النصوص بإخضاعها لأدوات نقدية تفتقر إلى المعرفة والقدرة على إقناع القارئ بأحكامه الفجّة... واللافت للنظر اليوم إن الشللية أخذت دورها السلبي في تقييم النصوص، ذلك أن المجاملة المنحازة إلى صاحب النص، والافتقار إلى الموضوعية أساءت كثيراً إلى عملية النقد، لأن الشللية اعتمدت على نقدٍ مجامل عمّ الدراسات المعاصرة فأحدث هدْماً وتخريباً وظلّ صاحب النص الذي انتشى مخدوعاً بإطراء شبه الناقد الذي أساء إليه، ظلَّ يراوح في مكانه خارج الضوء دون أن يدري. وكل هذا لا يمكن أن ينطلي على المتلقي الواعي الناضج الذوّاق الذي يرفض أحكام الشلّليين النقدية المراوغة... فكيف بنص رديء لا يملك شرائطه الفنية أنْ يسود في الساحة الأدبية؟؟ أليس من الأجدى بهذا الناقد الذي جامل صاحب النص لسبب ما أن يكشف له المواطن السلبية والإيجابية، ليعرف موقعه الحقيقي؟.. فإما أن يتابع مسيرته الإبداعية على ضوء الأحكام الموضوعية أو أن يكسر قلمه ويكفَّ عن التحليق الوهمي بأجنحة من الرغوة التي سرعان ما تنطفئ إذا لامستها أصابع الريح؟؟.

وتسود اليوم نظريات نقدية، يتبجَّحُ بها أصحابها دون أن يفقهوا مدلولاتها، نظريات تعتمد على أسس نقدية جاهزة لا تضيف شيئاً إلى النص، بل تسيءُ إليه وتشوّهُهُ... أما الاعتماد على وجهات النظر فهو السائد أيضاً، وهذا لا يكفي

لإضاءة زوايا النص، وإخضاعه لنار النقد الكاشفة للعلل المخبوءة وراء التركيب... هذه النار التي تقشّرُ جلد النّص بمبضعها الكاوي حتى تبين الخلايا المريضة من الخلايا الناصعة التي تخفق بالحياة في فضاء الروح.

◻ إن الكاتب العظيم يملك تجربة عظيمة... ورؤيا متميزة. ما تعريفك للكاتب العظيم، والشاعر العظيم؟..

◻◻ أقول لك بثقة: إنَّ المتلقي الحرّ يبحث عن نص حقيقي من مبدعٍ حر... ولا يكون الكاتب عظيماً وحراً إلاّ إذا حقق للقارئ نصاً حقيقياً يستطيع من خلاله أن يحقق جوهره الإنساني الكامن في كل عبارة يطمح إلى معانقتها، فيجدها على طبق النص المشغول بخيوط من الضوء والعطر والجمال.

والشاعر العظيم هو الذي تغريك قناديله المتأججة على سطح النص بالدخول إلى الكهف الذي نحتته أنامل الحقيقة... وحين تدخل ترتاح على بساط المعنى مأخوذاً بلوحات الفنّ المعلّقة على حافة الأفق اللازوردي...

الشاعر العظيم هو الذي يُشعر القارئ أنه جزءٌ من النّص، كأن القارئ هو الشاعر والشاعر هو القارئ فتتّحدُ الروحان معاً في لحظة الكشف... ويتناول الاثنان حالة التوتّر...

◻ ما أجمل ما كتبت من القصائد ما زال وقعها في نفسك حتى الآن؟..

◻◻ قصيدة (مرايا الياسمين) المهداة إلى دمشق، وهي أكثر القصائد وقعاً في نفسي، وأردّدها دائماً، لأنها اعتراف مني بالجميل للشآم التي فتحت لي قلبها حين ذبح الغزاة حقيبتي ودفاتري، فلم أجد سوى دمشق تردُّ عليَّ لحافها الوطني وتسقيني حبّها، أقول في القصيدة:

طوبى لقنديل الزّمان

على فتيلتِهِ يؤذّنُ قاسيون

الشّامُ جذوتُهُ التي لا تنطفي

ولأنّها استعصتْ على الرّيح

اصطفاها الوردُ عاصمةً لهُ

ولأنها أحلى النساء

من القلوب عقودُها صيغَتْ

وحبّاتِ العيونْ

الشامُ قلعةُ حبِّنا

ولها يغني العاشقونْ

لا عيبَ فيها

غير أنَّ رغيفَها الوطنيَّ ليس لها

وأنَّ الملحَ فيه لا يخونْ

وهناك قصائد أخرى أردّدها دائماً لعميق وقعها في نفسي ولجمال صورها الفنية وتوليد المعاني فيها... وهي كثيرة ومتناثرة في طيّات الدواوين... مثل قصيدة (لا تكسري النّاي) أقول فيها:

هو الشعرُ نارٌ معتّقةٌ في دمايْ

وعشتارُ مغزولةٌ من جنوني

فلا تكسري النّايَ

قلبي على النّاي نايْ

إلى ربّةِ الشعرِ تُوبي

وكوني ضلالي إليكِ/وكوني هُدايْ

أُحبُّكِ... لستُ أرى

في سوايَ سواكِ

ولن تجدي في سواكِ سوايْ

◻ إنّ أشدّ ما يعانيه المبدع شاعراً كان أم كاتباً إصدار أول عمل له. هل عانيت في نشر أعمالك قديماً... وتعانيه الآن؟؟

◻◻ العمل الجيد يفرض نفسه، ولا يجد صاحبه صعوبة في إخراجه إلى الضوء عن طريق طباعته. فعندما جمعت قصائد ديواني الأول (الدم

يُورق زيتوناً) (1972) كنت واثقاً من مستواه الفني ما دفعني إلى تقديمه إلى اتحاد الكتاب العرب لطباعته، وكان لي ما أردت، فقد أصدره الاتحاد وقام بتوزيعه... وهكذا تابعت مسيرتي الإبداعية... وعندما كنتُ أُنجز ديواناً جديداً أقدّمه للاتحاد فيطبعه لي، وهذا دأبي حتى اليوم... وصدر لي حتى اليوم أكثر من أربعَ عشرةَ مجموعة شعرية عن اتحاد الكتاب العرب ووزارة الثقافة، وخمس مجموعات شعرية للأطفال..

◻ إني إلى الآن... وبعد إصدار عشرة كتب نقدية لم أنلْ حقّي ولا (واحد بالمئة) من حقي النقدي والأدبي، لماذا هذا الإجحاف النقدي من الوزارة، واتحاد الكتاب العرب... من منظورك للمواهب الحقيقية؟؟..وإلى متى ستبقى المحسوبيات مسيطرة على عالمنا الثقافي؟؟

◻◻ أقولها للحقيقة، وبلا مواربة، إنك يا أخ عصام من الكتّاب النقديين الذين تستحق تجربتهم كل تقدير واهتمام، ذلك أنك فعلاً اشتغلت بمهارة نقدية فائقة على دراسة تجارب بعض الشعراء وأصدرتها في كتب عدة... وهي كما رأيتُ كتابات نقدية متميزة فعلاً وتنمّ عن درايتك بالنقد، وقدرتك على سبر أغوار تجارب الشعراء بأسلوب نقدي محكم... والدليل الواضح والقاطع هو ما تشير إليه تلك الكتب... ولكنْ ماذا نقول والمحسوبيات تسيطر على ساحتنا الثقافية... أليس هذا إجحافاً بحق ناقد شاب بذل قصارى جهده في إخراج تجارب بعض شعرائنا المبدعين من الظلّ إلى الضوء؟؟... وأقول لك يا أخ عصام: لئن حاولوا أن يبخسوك حقّك، فالزمن جدير بأن يحمل كل قناديلك التي صنعْتَها من أضواء عينيك يوماً ما، ويقدّمها في وقتها المناسب...

وعتبُنا الشديد على مؤسساتنا الثقافية المقصّرة فعلاً، بحق المبدعين الحقيقيين.. وفي طليعتهم وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب العرب لعدم احتضانهما للمواهب المتفوّقة أمثال الناقد عصام شرتح... الذي أستبشر له بشهرة نقدية آتية إن شاء الله...

◻ إن أعظم الكتاب هم الكتاب المتواضعون الذين أبدعوا في الظل على الرغم من إجحاف الآخرين وظلمهم؟... ما رأيك بالشلل الثقافية التي تعلي أناساً وتحطم أناساً على الرغم من أن الإبداعَ من حق الجميع ومطلب رئيس من الجميع، والإنسان الذي لا يبدع تكملة عدد في هذا الزمن... ما رأيك بالمبدع الحقيقي، وما تعريفك للمبدع الحقيقي؟؟...

◻◻ وهناك كتّاب متواضعون، أبدعوا بصمت، ودون ضجيج، وتحدّوا بصبرهم ظلم الآخرين وإجحافهم، واستطاعوا أن يخترقوا بسهامهم الضوئية حواجز الذين تصدّوا لهم لإفشالهم، وأما الشللية، الثقافية فمهما حاولت أن ترفع مبدعاً غير جدير بالظهور، فإنها قد ترفعه، إلى حين ثم سرعان ما تعود أغصانه الواهية إلى التسلّق من جديد على قامات أشجار المبدعين الحقيقيين لتعاود سقوطها من جديد، لأنها لا تملك من النسغ الإبداعي ما يضمن لها مواصلة النموّ والتفرُّع والإزهار..

فالمبدع الحقيقي هو المبدع العصامي الذي يصنع أدواته الفنيّة الاختراقية بقدرته الذّاتية.. ولا يحتاج لمن يمدُّه بأسباب الوقوف سوى إرادته المبدعة... وإلا يصبح كالسنبلة التي تعيش على مطر غيرها، فتنتظر وتنتظر وقد لا يجيء، وهنا يكمن سبب الانكسار والفشل...

◻ إنّ من أبرزِ ما يميّز شعرك أنه مسكون بالجمال، والسحر والفن والإيقاع، وتكثيف الرؤية، ما تعريفك للشعر العظيم؟ ومن هم أبرزُ الشعراء الفلسطينيين تحديداً الذين تحبّ نتاجهم الشعري، وتراه عظيماً؟؟؟

◻◻ أقولها بتواضع: إنني إذا وافقتك على ذلك أكون كمن لا يجد في زيته عكراً... فكل مبدع إذا تحدّث عن نفسه يكون أيضاً كمن

يدير النار إلى رغيفه، لذا أترك الأمر للناقد الحقيقي القادر على كشف خيوط الجمال، وسبر أغوار تجربتي للبحث عن مكنوناتها الدّاخلية. والشعر العظيم هو الذي يملك سحره البياني في التسلل إلى أعماق الروح بعفوية وانسيابية... متسربلاً بإيقاع هامس يحدث الرعشة في أوصال القارئ، بعيداً عن الرغوة النحاسية التي سرعان ما تذوب... كلّ ذلك عبر رؤية شعرية صافية...

أما من هم أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين يستهويني إنتاجهم، فلا أستطيع إلاّ أن أضع محمود درويش في واجهة القامات الشعرية المبدعة الساحرة، فهو شاعر الوطن والحب والإنسانية بما يمتلكه من جمالية تعبيرية مثيرة، مبنية على رموز شفيفة موظفة، يتراءى ما بعدها بهيّاً رائعاً يقود غيوم المعاني إلى صحراء الروح، لتهطل غيثاً خفيفاً تتفتّق عنه أزهار عطشى، كانت مختبئة في تلافيف الأفق... ويعجبني أيضاً من الشعراء الفلسطينيين سميح القاسم، إلاّ أنه لم يرقَ إلى قامة محمود درويش، لكونه غنائياً صاخباً أحياناً، يحتفي بالشكل على حساب المضمون...

أمّا سيف فلسطين (يوسف الخطيب) فبالرغم من تقريريته وخطابيته فإنّه يبقى شاعراً كبيراً يمتلك القدرة الفنية الهائلة على صوغ القصيدة الخليلية بأسلوب فني مشرق مؤثر...

◻ إنك شاعر تفاؤلي... شاعر جمالي، تصنع الجمال في الإيقاع بالصوت. وقد لفت انتباهي أن بعض قصائدك تدريس في الكتب المدرسية؟.. ما أهمية ذلك بالنسبة لك؟...

◻◻ الشاعر الحقيقي متفائلٌ، حتى ولو تجلّى في عباءة الحزن... ذلك أنّ حزن الشاعر حزن خلّاق.. ولكوني شاعراً صاحب قضية فنفسي تراوح دائماً بين مطرقة الألم الناجم عن عمق المأساة... وبين مروحة الأمل التي تجلب أنسام الفرح والتفاؤل بالقبض على أجنحة النبوءة الشعرية التي غزلتها أصابع ذلك الألم... أقول من قصيدة (أغنية الشراع الطائر):

ها هي (قُبّةُ) تعتصر الليلةَ ليمونةَ صبْرٍ
ظلّت تأكلُ في رأس العشب طويلاً
تعلنُ عن كلمة سرٍّ/دَفَنَتْهَا في عبِّ الماءْ
وتعبّئ برقَ الشُّهداءْ
بسلالِ الفرحِ الغامضْ

أما بعض قصائدي التي تدرّس في الكتب المدرسية، فاعتزازي كبير بها، لأنها قد تساهم نوعاً ما في إيصال شهرتي إلى الأجيال منذ نشوئها... ولو لم تستحوذ على إعجاب معدّي المناهج التعليمية لما كان لها حضورها الناصع في الكتب المدرسية...

◻ ماذا تعني لك فلسطين في الماضي، وماذا تعني لك الآن؟.. وماذا تعني لك في المستقبل؟؟...

◻◻ فلسطين في الماضي والآن والمستقبل وما بعد بعد المستقبل هي فلسطين الباقية في فلسطين، وعودتنا إليها على مرمى زنبقة من دمنا...

أقول من قصيدة (تقول زرقاء السياسة):
على بوّابةِ العودَةْ
نواصلُ نزْفَنا كي لا يجفَّ البرتقالْ
ونمتطي أشواقنا
كي لا يعود الاحتلالْ
إذا هُمو اعتقلوا فتيلَ الضوْءِ
قبل بلوغهِ سنَّ النَّهارِ
سنرتدي الشُّهبا
وإنْ حرقوا جَنينَ العشبِ قبل بزوغهِ
نتقمصُ اللّهبا
وإنْ قطعوا شرايينَ المياه
عن المخيم/نلبسُ السُّحبا

□ وأخيراً، ما هو مشروعك الشعري القادم؟؟ وماذا تقول لقارئك المحبّ!!...

□□ تعرف يا أخ عصام، إنَّ لديَّ حتى الآن أكثرَ من خمسَ عشرةَ مجموعة شعرية للكبار، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب، ووزارة الثقافة، وأطمح أن أصدر أعمالي الشعرية الكاملة. وهذا مشروع يراودني منذ سنوات... وحتى اليوم وأنا موعود بإصدارها من قبل بعض دور النشر، ولم يطرأ أيّ جديد... وكم أكون ممتّناً لاتحاد الكتاب العرب لو يقوم بهذا العمل، ليستطيع القارئ الجديد الذي لم يتسنَّ له اقتناء دواويني القديمة أن يلمَّ بتجربتي الشعرية كاملةً منذ بزوغها... فهناك عدد من الدواوين الشعرية القديمة، لم تصل إلى يد القارئ للاطلاع عليها...

خلال شهرين إن شاء الله سيصدر لي ديوانان للأطفال: واحد عن وزارة الثقافة بعنوان (كتاب المهن)، والثاني عن اتحاد الكتاب العرب وهو بعنوان (سلّة الأغاني).

وأما عن مؤسسة فلسطين للثقافة فسيصدر لي قريباً الديوان الذي فاز بجائزة القدس وهو بعنوان (فلسطين يا حبيبتي) وكتاب نثري آخر جديد بعنوان (كتّاب وشعراء بحيرة طبرية).

وأقول لقارئي المحبّ:

إنَّ تجربتي الشعرية مظلومة، أشدَّ الظلم لعدم تناولها من قبل نقّادنا العرب... وحين تطلع عليها أيها القارئ الحبيب بإمعان وعمق ستجد (أقولها بتواضع) أنها تجربة تستحق الدراسة فعلاً، ذلك أنني أعرف نفسي، ولا أبالغ إذا قلتُ:

إنَّ ما كتبْتُهُ خلال عقودٍ عدّة كافٍ ليضيف إلى خزانة الشعر العربي كنزاً كان يجب أن يظهر منذ زمن....

□□

الكتابة الشعرية بين التنظير والممارسة..

(الطاهر الهمّامي نموذجاً)

□ عبد القادر عليمي*

المقدمة:

عرفت مدوّنة الإبداع في النصف الثاني من القرن الفائت تراكماً لافتاً، واستندت في أغلب نماذجها إلى منطلقات نظريّة ومرجعيات فكريّة رسمت ملامحها وميّزتها عن غيرها ممّن سبقها. وقد يعتد بالشعر ـ بمختلف أشكاله ـ جنساً أدبياً/ فنياً مخصوصاً أثرى تلك المدوّنة وأشاع حولها حراكاً نقديّاً عجز عن إثارة مثله بقية الأجناس الأدبيّة والفنية، ومن أجلى أمثلته يمكن الاستئناس ـ في هذا الإطار ـ بأنموذج القصيدة التجريبية التي ظهرت على الساحة الإبداعية التونسية بدءاً من موقى ستينيات القرن العشرين، وتحديداً ما ظهر منها تحت عنوان "قصيدة غير العمودي الحرّ".

ويدور موضوع البحث الذي تخيّرناه حول ما اصطلحنا على تسميته بـ: "الكتابة الشعرية بين التنظير والممارسة"، سعينا إلى مقاربته استناداً إلى المنجزين النظري النقدي والشعري الإبداعي للشاعر الراحل الطاهر الهمّامي منظر حركة الطليعة الأدبية الأوّل، وأحد أهمّ شعراء جناحها الشعري "في غير العمودي والحرّ". واقتضت الطبيعة المنهجية للبحث توزعه بين ثلاثة أقسام رئيسية، عنون الأوّل منها بـ: "الشّاعر الناقد" حاولنا فيه الوقوف عند طبيعة تمازج "الصفتين" من خلال المنجز النقدي الذي خلّفه الطاهر الهمّامي، وفصّلنا القول فيها ـ من خلال عناصر جزئية ـ اهتمّت بجملة من المفاهيم والمصطلحات التي تتصّل بصفة مباشرة بالبحث، من قبيل: "غير العمودي والحرّ"، البيانات الشعرية"... دون أن نغفل عن فحص جملة من البيانات التي كتبت تحت عنوان: "كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ" والوقوف على أهميّة الدّور الذي اضطلعت به في رفد الممارسة الشعرية بحجّة

---

* باحث من تونس.

النظرية. وجاء القسم الثاني، تحت مسمّى: "الناقد الشاعر". حاولنا من خلاله وصل تجربة الهمّامي النقديّة بتجربته الشعرية فسعينا بدءاً إلى الوقوف على خصائص شعره ومميزاته الفنيّة والأسلوبية والغرضية، ثمّ انتقلنا إلى رصد أهمّ التطوّرات والمسارات التي عرفتها تجربته التي امتدّت على ما يناهز العقود الأربعة. وقد قادنا هذا التمشّي إلى آخر أقسام البحث الذي عالجنا فيه ما اصطلحنا على تسميته بـ: "الممارسة الشعرية وحدود الخطاب النظري:، فنزعنا إلى التأكيد على صعوبة التقريب/ التوفيق صلب الممارسة الأدبية والفنيّة ـ عموماً ـ والممارسة الشعرية ـ تخصيصاً ـ بين ثنائية: الناقد/ الشاعر، خاتمين بمحاولة تقييمية موضوعية للجهود التي بذلها الطاهر الهمّامي في هذا الإطار.

I/ الشاعر الناقد:

يتجلى هذا البعد عند الطاهر الهمّامي من خلال رفده الممارسة الشعرية بممارسة نقديّة جاءت ـ في بداية تعاطيه هذا الجنس من النشاط الأدبي ـ على شكل مجموعة من البيانات التي أمضاها بمفرده أو مع جماعة حركة الطليعة 1968- 1972، وتحديداً مع المدافعين عن جناحها الشعري المعروف بـ"غير العمودي والحر" ما يعني أن اقتحامه فضاءات النقد والتنظير قد تجسّد ضمن إطار حركة أدبية وفكرية مدعّمة بالطروحات التنظيرية المواكبة لراهن الإبداع في شتى تمظهراته في تلك الحقبة من تاريخ تونس الثقافي والأدبي. وقد تطلّع ـ مع آخرين من جيله ـ نحو خلق أنموذج من الكتابة الشعرية التي تقطع مع السّائد الشعري عموديّة وحرّة، ولعلّ ذلك ما يجيز الوقوف عند مفهوم "في غير العمودي والحر" ومقاصد إجرائه عنواناً ولافتة للجناح الشعري لحركة الطليعة الأدبية، وهو ما عهدنا إلى تفصيل القول فيه ضمن العنصر التالي، وعنوانه: "في غير العمودي والحرّ": مقاربة مفاهيمه".

1 ـ في غير العمودي والحرّ: مقاربة مفاهيميّة

نزع الطليعيون في بياناتهم النظرية إلى رفع شعارات التجديد والتجريب في الأدب وعرّفت الطليعة نفسها بكونها حركة أدب تجريبي، وممّا جاء في أولى البيانات أنّ "العدوّ الألدّ للتجريب هو التقليد"(1)، وقد عمدوا ـ من ثمّة ـ إلى مراجعة مفهوم الشعر والشاعر والموسيقى الشعرية، داعين إلى "القطع (مع القديم) والوصل (بالحاضر)"(2). ويكفي أن نورد في هذا العنصر بعض التعريفات التي استنوها للأدب، فالأدب الحق هو الذي "يتوسل التجريب ويناهض كل تحجّر ووقوف"(3)، والأدب الطلائعي "تجاوُز أبديّ لأنّه يتضمّن الحيرة في أعماقه"(4)، وهو بالاستناد إلى ذلك "ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي"(5)وقد اهتمّوا اهتماماً خاصّاً بمجال الشعر، فدعوا إلى هجر قديمه لأن "الشعر العربي في قوالبه الموسيقية والتعبيرية تلك قد أدّى دوره واستنفد طاقته وانتهى"(6)منظرين لما يجب أن يقوم عليه أنموذجه الجديد وخلاصته أنّ التطوّر الحقيقي للشّعر إنّما يقع على صعيد "الموسيقى الشعرية" التي تنبع من مصدرين أساسيين، أوّل: يتصّل بالطاقة الصوتيّة الكامنة في اللغة. وثان: أساسه الطاقة الصوتية الذائعة في العصر.

تلك بعض ملامح السيّاق النظري الذي نشأ فيه شعر "حركة الطّليعة" التي "لم تكن صوتاً مفرداً واعداً، وإنّما كانت نزعات تشترك في المشروع وتجمع على الأصول وتختلف بعد ذلك في السبّل والمناهج والأدوات(7). ويمكن حصر هذه النزعات ـ بحسب ما أورده الطاهر الهمّامي في

كتابه "حركة الطليعة الأدبية في تونس" ـ من خلال الشعارات التي رفعها الشعراء والتي توزّعت تحت المسمّيات التالية: "غير العمودي والحر" و"قصيدة مضادة: و"شعر لا يعتمد التفعيلة" و"خلق وإنشاء" و"إنتاج وكتابة" و"شعر عمّالي"(8).

وإذ لا يسمح المجال بالتعمّق في دراسة طبيعة كلّ منزع من هذه المنازع أو تفصيل القول في وجوه اختلاف أحدها أو بعضها عن غيره ممّن انضوى تحت عنوان "الطليعة الأدبية"، فإننا سنعمد إلى تمثل مفهوم "في غير العمودي والحرّ" على اعتباره أحد أهمّ "نزعات" الحركة وممثل جناحها الشعري دون منازع، ثمّ لأنّ الطاهر الهمّامي قد كتب قصائده ـ حينئذ ـ تحت لافتته دون غيرها، ومما يمكن أن نورده بخصوصه أنّه عبّر عن الهاجس الذي سكن الشعراء المنضوين تحت لوائها، وخلاصتها كما ينطق العنوان: الدعوة إلى هجر عمود الشعر والشعر الحرّ والبحث عن إيقاع بديل و"خلق موسيقى شعرية جديدة"(9)، والدّافع إلى هذه الدّعوة كما عبّرت عنه البيانات التي رافقت الأشعار، يعود إلى أسباب كثيرة منها: "أنّ الشعر العربي فيه قوالبه الموسيقية والتعبيرية تلك قد أدّى دوره واستنفد طاقته وانتهى"(10)، وأنّ القصيدة العربية في أنموذجها الحرّ قد افتعلت التجاوز وادّعت التجديد، ولكنّه تجديد منقوص لأنّ فيه المحافظة على التفعيلة "ارتباط لا مناص منه بسجن الأوزان"(11). والمسألة لا تنحصر ـ في نطاق هذه الدّعوة ـ في مجرّد الخروج عن الوزن، لأن القضيّة في أساسها ليست شكليّة فحسب، بل تتصل بصميم الشعر وروحه: "...كلاّ المشكل ليس شكلياً، وما دام الشعر العربي يخضع للمألوف الأوزان فلن يحدث في روحه جديد لأنّ كلّ وزن يجرّ وراءه عربة القرون بعد أن ركبها آلاف الركاب وتركوا بصمات أيديهم على أعنّتها وأزمّتها"(12)وهو ما يعني أن من أهم رهانات هذا الاتجاه الشعري تجديد المضامين والسعي إلى استلهامها من واقع العصر وإيقاعه، فالمضمون "يفرضه شكله. شكل ومضمون يولدان معاً، لا يسبق أحدهما الآخر أو ينفصل عنه أو ينتظره حتى يرد من الخارج، كلاهما يستوجب المعاناة وإلا فأين تمام الخلق"(13).

هذا عن أهمّ "رهانات الكتابة التي بشّر بها هذا المنحى الشعري الذي نشأ من صلب حركة الطليعة الأدبيّة، ويمكن أن نضيف في سياق محاولتنا الإحاطة بجملة المفاهيم التي تبناها شعراؤه وأهمّ السياقات المرجعية التي استندوا إليها في التنظير، أنّ القصيدة البيانية ـ إلى جانب وسائط إبداعية أخرى ـ قد عبّرت بوضوح عن هذه الجوانب. وهو ما ذهب إليه قبلنا الأستاذ حمّادي صمّود حين أكّد: "أن أهم بيان يجمع تطلّعات هذا الجيل في البحث عن إيقاع بديل وبناء الشعر على رؤى تستمدّ من العصر كيانها، ومن أصوات الحياة ولغة الناس بيانها هي قصيدة محمّد الحبيب الزنّاد(14)، وتمثلها المقاطع التالية:

قصَائِدي
لا تَحْمِلُ طَعْمَ قدِيمِ الشِّعْرْ
وَكَثِيراً مَا تُعَبِّرُ عَن شَكْلِ هَذا العَصْرْ
عَنْ مَشَاكِلِ هَذَا العَصْر
فَهيَ إذَنْ قصَائِد شَكْليَّة
قصَائِد عَصْرِيَّة
فهِيَ مَقْصُودَةٌ لِذَاتِهَا
وَلَيْسَتْ جُنُوداً مُجَنَّدةً
وَلا نُصُوصاً صَحيحَة مُعْتَمَدَةً
وَلا أعْمَالاً بَاقِيَة مُخَلَّدَةً

وَلا تَقْصِدُكُمْ على خُيُول مُجَدَّدَة
قصائدي تعيش يومها في يومها ليومها
قصَائِدِي مُجَدِّدَة
تُجَدِّدُ مَا خَزَّ فِي نُفُوسِكُمْ
قصَائِدِي مُوَلِّدَة
تُوَلِّدكم بَعْدَ طُولِ عُقْمِكُمْ
قصَائِدِي مُنَدِّدَة
تُنَدِّدُ بِمَارِكُم
قصَائِدِي مُسَوَّدِه(...)
قصَائِدِي خَالِيَةٌ مِنَ الإيقَاعْ
وَهِيَ كَالبِدْعَة
تَنْقُصُهَا الدِّعَايَةُ وَالإبْدَاع
وَلا أبْعَادَ فِي قصَائِدِي
وَهِيَ كَالبَدَاءَة
تَمُجُّهَا الأسْمَاع
وَهِيَ كَرَّاس امرأة حُبْلَى
تَشْكُو الصُّدَاع
وَهِيَ خَائِنَةٌ لِلمَبْدَأ
سَتَصْدُرُ ضِدَّهَا بِطَاقَةُ إيدَاعْ!!(15).

هـذا، ونخـتم هـذه المقاربـة بالإشـارة إلى أنّ روّاد منحى "في غير العمودي والحرّ"، يمثلهم كلّ مـن الـشعراء: محمـد الطيـب الزّنـاد والطـاهر الهمّامي وفضيلة الشّابي.

2 ـ مفهوم "البيان الأدبي":

"البيـان الأدبـي" (The literary Manifesto): مصطلح يـربط بـين المفهوم العـامّ المتـداول لكلمـة البيـان، بمعنـى تـصريح، وبـين المجال الأدبي، ويعني ـ استناداً لهذا الربط ـ كلّ تصريح موثق مكتوب يهدف إلى الإفصاح عن طروح وأفكار ومقاصد يتبنّاها أديب أو مجموعة من الأدباء أو اتجاه أدبي مخصوص للتعبير عن تـصوّر/ رؤيـة علـى الـصعيد الأدبـي الفنّـي والجمـالي، أو علـى الـصعيدين الاجتمـاعي والسياسي وغيرهما ممّا يمكن التنظير له عبر برنامج محدّد مخصوص. وقد يتجلى في مجال الأدب عبر أشكال مختلفة، نسوق منها على سـبيل التمثيـل: القـصيدة البيانيـة ومقـدّمات الأعمـال الأدبيـة الإبداعيـة والدّراسـة النقديـة التحليلية... هذا ويمكن أن نضيف في سياق هذه المحاولة للإحاطة بمفهومه أنّه يحمل في صميمه معاني التّغيير والتجديد والتجاوز للواقع الأدبي السّائد، ومن ثمّة قد لا يخلو من طابعين أساسيين يميّزانه: طابع تحريضي على ذلك السّائد يمكن أن تترجمه طبيعة خطابة الذي يصاغ من جهة ما يثيره من بعد تحريضي، تعبوي، ومن تجلّياته استعمال الضّمائر، حيث يتوزّع الاستعمال عبر منهج دقيق ينوب فيه ضمير المتكلم الجمع عن ضمير المتكلم الفرد الذي كان رائجاً في مقدّمات الدّواوين. وتُستدعى ضمائر الغيبة للإشارة إلى كلّ فرد أو جهة تناهض مشروع البيان الشعري. كما تُستدعى بكثافة مفردات القاموس السّياسي ومصطلحات الخطابات السياسيّة الثورية، وينزع الخطاب البياني عبر مختلف تجلّياته (وهذا جوهره) إلى إثارة الجدل ومقارعة الحجّة بالحجّة، ولكنّ هذا الطّابع الأوّل لا يحجب حضور طابع ثان، ميزته المراجعة والتصحيح (نعني بذلك مراجعة جملة الأفكار والتصوّرات السابقة أو السائدة في صلتها بواقع الأدب وطبيعة إجرائه تنظيراً وممارسة).

ويمكن ـ إجمالاً ـ تلخيص خصائص هذا الجنس من الخطاب في النقاط التالية:

أ ـــ الإعــلان عــن تبنّــي/ اســتنباط مفهــوم مخصوص لماهيّة الأدب ـ عموماً ـ وللجنس الأدبي (شعر ـ قصّة ـ رواية...) الذي أنشأ من أجله الخطاب البياني.

ب ـ تنظيمه عـرض الحجج والبراهين لغاية إقنـاع المتلقـي بجمـوع الطروحـات الـواردة في البيان.

ج ـ انطلاقـه مـن عقيـدة مسبقة وسـعيه إلى الإقنـاع بهـا، وهـو مـا تفـصح عنـه طبيعتـه السّجالية.

د ـ يمكن أن نضيف إلى الصفة السجالية، سمتان أخريان هما: السمة التعليميّة والسمة التربوية كما تهيمن عليه حسب ما يورد جـاك دريـدا Jaques darrida صـفتا: الاختـزال والمساعدة: وقـد وصـفه بعبـارات تحيل على طبيعته، منها: "استباق خطابي" و"خطاب مساعدة"(16).

هذا عن "مفهوم البيان الأدبي"، وتلك بعض خصائصه الـتي يمكـن أن تميّـزه عـن غـيره مـن الخطابات الموازية للنّص الأدبي. ومن المحاولات الجادّة التي سعت إلى توظيف هذا البعد النّظري وتأكيـد نجاعتـه مـن جهـة رفـد الممارسـة النصية بحجـة النظريـة لتـشريع "التجـاوز" وتوضـيح المقاصـد، ثـمّ مـن جهـة الـدّور الـذي يـضطلع في التـأثير علـى المتلقـي و"إقحامـه" عـالم الكتابـة الجديدة التي "يُبشّر" بها لما تتيحه من فرص أرحب للتأويل والقراءة ولاستكشاف نصّ شعري يبحث عن مظاهر انسجام مغايرة عن تلك الـتي عرفتها القـصيدة التقليديـة والـشعر الحـرّ، يمكـن الاسـتئناس بتجربـة الطـاهر الهمّـامي في هـذا المجال، حيث يعود تاريخ بداياتها إلى أواخر العقد الـسابع مـن القـرن الفائـت، وتحديـداً مـن خـلال إسهاماته التنظيرية في مجال الشعر والتي وسمها

ب: "كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ"(17). فما خصائص هذه البيانات؟ وما أهمّ القضايا التي احتفلت بها وأثارتها؟وإلى أي مدى أسهمت في تكريس شعار "في غير العمودي والحرّ"، وإشاعته عنواناً لافتاً من عناوين الكتابة الشعرية الدّاعية إلى تجاوز السّائد الإبداعي وتجديده.

3 ـــ "كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ":

إنّ متـابع الخطـاب البيـاني الـذي أنجـزه الـشاعر الطـاهر الهمّـامي، والـذي رافـق مـيلاد الجناح الشعري "في غير العمودي والحر" يكتشف أنه خطاب غزير، متنوّع من جهة جموع القضايا الـتي أثارهـا في اتـصالها بمفهـوم الـشعر والـشاعر ووظيفتهمـا، ثـمّ تعالقـه بقـضايا الـشعر الغرضيّة والفنية، وما عبّر عنه كلّ ذلك ـ وهو ما اكتفينا بالإشارة إليه في العنصر السابق ـ من تمرّد على واقع الأدب التونسي عموماً، والواقع الشعري على وجـه الخـصوص. وللوقـوف علـى مظـاهر التمـرّد والإحاطة بطبيعية "الخطرات التبشيرية"(18) التي انضوى عليها الخطاب البياني، رشّحنا ـ في هذا الإطار ـ بعض النصوص التي رأينا أنها يمكـن أن تعبّر عن ذلك.

هـــذه النـــصوص هـــي" "كلمـــة بيانيـــة أولى"(19)، و"كلمة بيانية ثانية"(20)، و"كلمة بيانيـة ثالثـة"(21). وتلخّـص "الكلمـات الـثلاث" رهانـات الكتابـة الأدبيـة عمومـاً، والكتابـة الـشعرية خـصوصاً، عنـد روّاد في "غـير العمـودي والحـرّ" ومنها: رفـضهم البقـاء "في حـدود الرؤيـة الضيّقة لمألوف الـوزن"(22)، والطموح إلى إرساء لغة شعرية جديدة أساسها "توزيع آخر للكلام يجعل أجزاءه تنسجم داخل كلّ نصّ انسجاماً مغايراً لانسجامها المعهود الذي فرضته البحور

الخليليّة، مختلفاً باختلاف الرؤية الكونيّة لكلّ شاعر، مستمدًا مقوّماته من المحيط الصّوتي والإيقاع المعاصر"(23). وهذا المسلك ـ دون سواه ـ من شأنه أن يفك الشعر من قيوده التي كبّلته قروناً طويلة والتي فرضها منظور تقليدي يصدر عن رؤية ضيّقة لمفهوم الفنّ عموماً والقول الشعري خصوصاً.

ورافق الدعوة إلى إرساء لغة شعرية جديدة، دعوة إلى تغيير الجهاز النظري/ المصطلحي، لأنّ من المصطلحات النقديّة ما تضيق به تجربة في "غير العمودي والحرّ"، "فبمجرد قولك عن هذه المقطوعة أو تلك إنها من الشعر الاجتماعي أو الغزلي مثلاً تكون قد حكمت عليها وسجنتها داخل تحديدات وقوالب... فلا بدّ إذن من تغيير جهاز المفاهيم والمصطلحات"(24). ولعلّ أهمّ المفاهيم التي تستلزم هذه المراجعة، مفهوم الشعر ومفهوم الشاعر"... قد سقط مفهوم الشعر والشاعر في هذه الرّبوع سقوطاً لا مزيد عليه، شاهت صورتهما بشكل مفزع، وعلى أنقاض ذلك نروم البناء"(25).

تلك لمحة موجزة عن مضمون "كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ"، وطبيعتها الدّاعية إلى تجاوز السائد الشعري الذي تربطه بالتراث علاقة اتّباع واستنساخ، والتبشير بمسلك في قول الشعر مستحدث، من أهمّ ميزاته: الخروج عن نظام الأوزان الخليلية، تغيير جهاز المفاهيم والاصطلاحات السائدة في السّاحة الأدبية، ابتداع لغة شعرية جديدة، وتوزيع الكلام في النص الشعري توزيعاً يستند إلى إيقاع العصر ويستمدّ أسُسه من حركيته ويستند في مقوّماته إلى محيطه الصّوتي...

هذا، وأسهمت هذه "الشعارات" المرفوعة في "كلمات بيانية" في إشاعة أشعار في "غير العمودي والحرّ" والاعتداد بها في السّاحة الأدبية التونسية في ما بين سنتي 1968 و1972 أنموذجاً للكتابة الشعرية الرّاغبة عن التّقليد والرّاغبة في التجاوز والتّجديد.

II/ الناقد الشاعر

أكّد الطاهر الهمّامي في مقدّمة الطبعة الثانية من ديوانه "الحصار" أنّ أولى خطواته في ممارسة الشعر تعود إلى عهد التلمذة في مطلع الستّينات، واصفاً قصائده التي كتبها ونشرها ـ حينئذ بـ"المنفعلة" وبمراوحتها ـ من جهة الشكل ـ بين الشعر العمودي والشعر الحرّ (26). ليصدر ـ في مرحلة لاحقة ـ باكورة أشعاره ممثلة في ديوانه "الحصار"(27)، وقد ضمّ قصائد انتسبت ـ في مجملها ـ إلى ما عُرف بـ"غير العمودي والحرّ" أحد أهمّ اللافتات الممثلة لحركة الطليعة الأدبية في جناحها الشعري. ومثل الإصدار ـ في أحد أهم تجلّياته ـ "تشيّعاً" صريحاً لمقولات حركة الطليعة في التجديد الأدبي عموماً والتجديد الشعري على وجه الخصوص، عبّرت عنه إحدى عشرة قصيدة(11) بيّانية انتظمت متنه و"عكست الأهمية التي علّقها صاحبها على التّنظير، ودار مواضيع هذه القصائد في جلّها حول قطبيْ التبشير بالحركة والرّد على خصومها ونحت منحًى هجومياً ساخراً"(28). ومن أمثلتها، في موضوع التبشير بالحركة، نسوق المقاطع التالية من قصيدة "ميلاد الشيء الذي لا يموت"(29)، ينشد:

"... وطَالَتْ أذْرُعُنَا
وَطَالَ فِي أعْمَاقِنَا الرَّفْضْ
كَبُرْنَا
وَعَرَفْنَا بَعْضَنَا البَعْضْ

كَبُرَ المَعْنَى
تَعَرَّى اللَّفْظُ
عَرَّيْنَاهُ مِنَ الأَحْقَادِ والبُغْضِ

***

كَانَ التَّارِيخُ فتى..
يَنَامُ علَى فرشِ الأسْيَادْ
وَيُنْشِدُ الأشْعَارَ فِي الصَّالُونْ
وَكُنَّا عَلَى مِيعَادْ
كُنَّا على مِيعَاد
فِي أوَاخِرِ القَرْنِ العِشْرِينْ
تَلْفَحُنَا الشَّمْسْ
وَيَجْرِفُنَا الحرف المشحون

ويقـول في سـياق التعـريض بقوالـب الـنّظم القديمـة والـسخرية مـن القـائلين بـضرورة اتّبـاع عمود الشعر(30):

"قَصِيدَةٌ عَمُودِيَّةْ
عَمُودِيَّةٌ أُفُقِيَّةْ
نَفَّاثَةٌ فِي العُقَدْ
حَمَّالَةٌ للشَّرِ
وَجَلاَّبَةٌ لِلنكَدِ
تُنَاصِبُنِي العِدَاءَ
تَضْرِبُ عليَّ الحِصَارْ
تَمْنَعُنِي مِنَ السَّيْرْ
مِنَ السَّيْرِ بِحُرِّيَّةْ!

وجـاءت بقيّـة قـصائد الـديوان في أغـراض منوّعـة، ولكـن يوحّـدها طـابع الالتـزام بقـضايا العدل والحرّيـة (مثـال قـصيدة "رسـالة محبّـة إلى فـتح" وقـصيدة "كتـاب مفتـوح إلى العدالـة")، ويميزهـا صـوتها العـالي في التنديـد بمظـاهر الاستبداد والظلم والعنف (مثال قصائد: "رسائل عمودية" و"الحصان الأمريكي" و"الكوليرا في الأعماق" و"تبّت يدا"). ومن ثمّة دفاعها عن قيم الثورة الرافضة للسقوط والتساقط (قصيدة: لم تنهـزم يـا أفريـل". وقـصيدة "أصـابع مرفوعـة"، وقصيدة "الوعي").

وقـد بـرع الطـاهر الهمّـامي ـ فيمـا يـذكر مقدّم ديوان "الحصار" الأستاذ توفيق بكّار ـ في هندسـة القـصيدة خاصـة، "فالقـصيد بانوراما وكوكتيل ومناظر من النفس في شتى أحوالها ونـشرة لأخبارهـا علـى اخـتلاف الـسّاعات مـع التقطع والتنقل السّريع في الزمان والمكان ومن الذات إلى الواقع، وهي قصيدة سمعية وقصيدة بصرية..."(31).

وأسلوب التعبير في هـذه النـصوص سـلس، كما أن اللغة بسيطة، سهلة أصرّ الشاعر على أن تكون مزيجاً من عربيّة فصيحة وعامية مهذّبة، رأى فيهما معاً مطيّة للتعبير عمّا يعتمل في ذهنه من مواقف وصدره من أحاسيس، لذلك لم يخش اللفظـة الـشعبية والعبـارة العاميّـة مـن "أفكـار خامجـة" و"خـائخ جـدار، و"وقت كلب"، و"ريـق شايح" ينزّلها في الكلام الفصيح فلا هي قلقة ولا هي نافرة تفوح برائحة الواقع وتنبض حيوية، وإنه لينـشأ مـن ذلـك الجـوار الخـصيب مـا ينـشأ مـن الجدّة والطرافة.."(32).

هـذا، وأصـدر الطـاهر الهمّـامي بعد ديوانه "الحـصار" مجـاميع شـعرية أخـرى، نـذكر منهـا تمثـيلاً لا حـصراً: "الـشمس طلعـت كـالخبزة"(33)، و"صائفة الجمر" (34)، و"أرى النخل يمشي"(35)، و"اسكني يا جراح"(36)، و"مرثيـة البقـر الـضحوك"(37). انـتهج في أغلبهـا ذات لغته وأسلوبه في المجموع الأوّل، حتّى بعد مراجعاته لرؤيته الطّليعية واعتناقه صحبة محمّد

معالي وسميرة الكسراوي مذهب الواقعية في الأدب والفن(38).

ومن ثمّة لم تخفت نبرة السخرية في شعره ولم تهدأ حدّة التعريض والتّشهير من خلال استدعاء بعض النماذج الاجتماعية(39):

"قلّبْ الصفْحَة

وَقلّبْ الطّاولَة

وَقلّبْ النّمَالَ

وَقلّبْ وَجْهَهُ

وَقلّبْ قلْبَهُ

وَقلّبْ الدُّنْيَا

وَقلّبْ الفيستة

وَلَمْ يَقلِبْ السّرْوَال

أو من خلال التعريض ببعض الظواهر السّائدة(40):

وَاقلَعْنَا عَنْ الأشْعَارِ حَوْلا

وَحَوّلْنَا إلى الكُرَةِ الكَلامَا

وَحَلَّ فريقُنَا "القَوْمي" فِينَا

ليُحْرِزَ آخِراً كَأسَ النّدَامَا

وَلَمّا صَفّرَ الحَكَمُ امْتثَلْنَا

وَظَلَلْنَا نَحْتَسِي جَاماً فَجَامَا

وَلَمّا مُلّتِ الكُرَةُ انْصَرَفْنَا

عَنِ المَيْدَانِ نَجْتَنِبُ الزّحَامَا

وَعِنْدَ "المِزْوَدِ الخَدّامِ" بِتْنَا

سُكُوتاً وَالهَوَى يُبْدِي اغْتِمَامَا

هذا، بشكل موجز سريع ما يمكن أن نسوقه في هذا العنصر الموسوم بـ: "النّاقد الشاعر" حاولنا من خلاله الوقوف عند خصائص تجربة الطاهر الهمّامي الشعرية لننتقل إلى العنصر الأخير وعنوانه: "الممارسة الشعرية وحدود الخطاب النظري".

III/ الممارسة الشعرية

وحدود الخطاب النظري

لعلّ أهميّة تجربة الطاهر الهمّامي الأدبية تتأتّى من أمرين أساسيين: أنّ الرجل شاعر أوّلاً ـ وهذا ما سعى إلى تأكيده في جلّ محاوراته (41). وناقد ثانياً (42)، يعيش حالة من التعالق والحواريّة بين خطابين متميزين، بل متمايزان وعياً وممارسة، ويستدعيان مؤهّلات جدّ خاصّة، بل ومتناقضة في كثير من الأحيان (استناداً إلى إملاءات الخطابين) حتّى يتسنّى له الجمع بين بعدي هذه الثنائية وخلق موقف متوازن لإرضاء هاتين الشخصيتين بوعيهما المختلف، والتقريب بين بعدي هذه الثنائية الإشكالية، الشاعر/ الناقد التي يسعى كل بعد فيها إلى إقصاء خطاب آخر ومصادرته ومن ثمّة إلغائه، خاصّة ومسألة النّظر إلى كلا الخطابين: خطاب الشاعر النقدي وخطاب النّاقد غير الشاعر يمكن تناولها من زاوية مخصوصة جداً وخلافيّة، إذ قد ينظر إلى النقد الذي يقدّمه غير الشاعر على أنه ممارسة إبداعية ونتاج فنّي شأنه في ذلك شأن القصيدة والقصّة والرّواية والمسرحية، وهو غير مقتصر على مساحة التأويل والتحليل واستصدار الأحكام، وتلك رؤية تتّفق مع توجّه أدبيّات ما بعد الحداثة في النظر إلى النقد باعتباره عملية إبداعية لا تقلّ قيمة عن الإبداع الفني الخلاق. وهو ما اصطلح على تسميته بـ: "الميتانقد"، وبالمقابل يُنظر إلى ممارسة الشاعر النقديّة على أنها حاصل رؤية نقديّة ذات فضاء إنساني في كثير من خصائصها الشكلية

والمضمونية. وهو ما يعني - بعبارة أخرى - أنّ نقد الشاعر يمثل فضاءً لالتقاء العنصر الفنّي مع المقدرة الذهنيّة المتمثلة في قيم ومميزات التجربة الإبداعية، وقد لا يخلو ذلك من مزالق وتداخل للذّاتي بالموضوعي، ويبلغ الأمر أشدّ العسر لمن انخرط في "شعاب" المدوّنة الأدبية ممارسة وتنظيراً ونقداً، وهو شأن الطاهر الهمّامي هنا. وقد ذهب بعض المهتمين بالمشهد الشعري التونسي في النصف الثاني من القرن العشرين إلى اتّهام الطاهر الهمّامي بمغالاته في التشيّع لمرحلة الستّينات والسبعينات الشعرية (حركة الطليعة - عموماً - وجنس "غير العمودي الحر - خصوصاً -) على باقي المراحل والأحقاب والحركات الأدبية الأخرى، وهو ما عبرت عنه بوضوح محاولاته "المستميتة" التي ترجمتها مقالاته المنشورة في الصحف والدّوريات المحليّة والعربيّة والأجنبية، وبعض كتبه وخاصّة كتاباه: "حركة الطليعة الأدبية في تونس" و"تجربتي الشعرية"، لإحياء أسطورة الطّليعة والطليعيين. وحيث يجوز - في ما نحسب - تفسير هذا "النزوع" نفسياً، فإننا نذهب أيضاً إلى أن حنينه إلى تلك الحركة الأدبية/ الشعرية، التي ظلّت على قصر عمرها (لم تتجاوز الأعوام الخمسة) راسخة في "وجدانه" وكتاباته النقدية ونُتفٍ من أشعاره إلى أكثر من أربعة عقود، لا يمكن أن يحجب أو ينفي طابع الموضوعية في بعض أعماله التي حاول فيها التأريخ للشعر التونسي في القرن العشرين، فقد تميّزت بالجدية، وبأهمية المادّتين المعرفية والتوثيقية، وبقدرتها على تقديم خارطة للمشهد الشعري الذي قدّمه الشاعر الحديث، والانفتاح على ممكنات "تأويل" تتعالق في أبعادها بماضي وراهن ومستقبل الإبداع التونسي تنظيراً وإبداعاً ونقداً.

خاتمة:

سعينا في هذا البحث الموجز - نسبياً - إلى محاولة الإحاطة بتجربة الشاعر الطليعي والجامعي الطاهر الهمّامي، وعمدنا إلى مقاربة منجزه الشعري ومنجزه النقدي من جهة اتصالهما بلحظة فارقة من لحظات المتن الشعري التونسي في القرن العشرين، وهي حركة "الطليعة الأدبية" التي سادت الساحة الأدبية فيما بين سنتي 1968 و1972، وقاد الاستقراء إلى جملة من الاستنتاجات نجملها في ما يلي:

- إنّ تجربة الطاهر الهمّامي مدعاة إلى تعميق البحث والاستقصاء في طبيعة الخطاب النقدي الذي يصدر عن الشاعر وطبيعة الخطاب الشعري الذي يصدر عن الناقد، ومن ثمّة تفهم هذه "الازدواجية" التي تصدر عن كليهما: دواعيها، شروطها، حدودها ونتائجها...

- إنّ الطاهر الهمّامي قد عبّر من خلال هذه الثنائية (الخطاب الشعري/ الخطاب النقدي) عن تمرّس الانسجام الحاصل في المواقف والمتصوّرات والرؤى الواردة في كلماته البيانية وفي قصائده في "غير العمودي والحرّ".

- إنّ اتّهام الهمّامي بالمغالاة في التشيّع لمرحلة الستينات والسبعينات الشعرية (جنس غير العمودي والحرّ) وإن كان لا يخلو من الصحّة في بعض وجوهه، فإنه لا يخلو من أهمّ وجوهه من تعسّف وإقصاء، تترجمهما إجراءات "المنع" و"الحجب" التي مورست على صوته في ظلّ النّظامين السّابقين من أنظمة الجمهورية التونسية المستقلة، ومدعاة ذلك أنه وظّف شعره لمناهضة مظاهر الاستقواء والعسف والجور والظلم في وجهها السّياسي، وحفز ذهنه لرصد المتناقضات الحاصلة صلب المجتمع التونسي: التفاوت الصارخ

بين الطّبقات، استشراء الفقر والجهل، وشيوع "ثقافة" الاستهلاك...

وبالاستناد إلى ما سلف يمكن الاعتداد بتجربة الطاهر الهمّامي الأدبية والفكرية علامة فارقة من علامات الثقافة التونسية المعاصرة، ما يحفز على تعميق البحث في مختلف وجوهها وإضاءة تجلّياتها التي نحسب أنّها لم تنل ما تستحق من الاستقصاء والدّرس.

الهوامش والإحالات:

1 ـ المدني (عز الدّين): "الأدب التجريبي، أسسه وغاياته"، "الفكر" ديسمبر 1969، ص24.

2 ـ الهمّامي (الطاهر): "حركة الطليعة الأدبيّة في تونس 1968- 1972"، منشورات كلية الآداب منوبّة ودار سحر تونس، 1994، ص151.

3 ـ المدني (عزّ الدين): من استجوابه بـ"العمل الثقافي"، بتاريخ أفريل 1994، ص2.

4 ـ المدني (عزّ الدين): "الحيرة والخلق"، الفكر، أفريل 1969، ص35.

5 ـ المصمودي (محمّد): "القصائد المضادّة تفجير دائم للقوالب"، الفكر، أكتوبر 1972، ص58.

6 ـ الهمّامي (الطاهر): "كلمة بيانية أولى في غير العمودي والحرّ"، "الفكر"، عدد 9/ سنة 14/ فيفري 1969، ص87.

7 ـ صمّود (حمّادي): فصل "الشعر العربي المعاصر في تونس" ضمن كتابه "من تجليّات الخطاب الأدبي قضايا تطبيقية"، دار قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص58.

8 ـ الهمّامي (الطاهر): "حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968/ 1972"، ص ص128- 129.

9 ـ بن عمر (محمّد صالح) وبوحوش (الهادي): "موسيقى شعرية جديدة،" "الفكر"، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص35.

10 ـ الهمّامي (طاهر): "كلمة بيانيّة أولى في "غير العمودي والحرّ"، "الفكر"، عدد9، سنة 14، فيفري 1969، ص87.

11 ـ بن سلامة (بشير): "ماذا بعد أربعين سنة؟"، "الفكر"، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص11.

12 ـ الهمّامي (طاهر): "كلمة بيانيّة ثالثة في غير العمودي والحرّ"، ضمن كتابه "تجربتي الشعرية، بيانات وتقييمات (1969- 2004)"، مطبعة فنّ الطباعة، تونس، 2005، ص16.

13 ـ م، س، ص14.

14 ـ صمّود (حمّادي): "من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا تطبيقيّة"، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس 1999، ص ص 60- 61.

15 ـ المقاطع من قصيدة: "دعاية مغرضة"، نشرت بمجلة "الفكر"، العدد 9، سنة 15ـ جوان 1970، ص71.

16 ـ الأزدي (عبد الجليل): "مقدّمات نظرية عن الخطاب المقّدماتي"، مجلة "فضاءات مستقبلية"، العدد4، ماي 1977، الدار البيضاء، المغرب، ص14.

17 ـ صاغ الطاهر الهمّامي "كلمات بيانية في غير العمودي والحر" فيما بين 1969 و1972، ونشرها على صفحات مجلة "الفكر". للاطلاع والتوسّع، راجع كتاب الطّاهر الهمّامي: "تجربتي الشعرية، بيانات وتقييمات

1968- 2004"، مطبعة فنّ الطباعة، تونس 2005، ص5.

18 ـ العبارة للطّاهر الهمّامي، أوردها ضمن كتابه "تجربتي الشعرية، بيانات وتقييمات (1969- 2004)"، ص5.

19 ـ الهمّامي (الطّاهر): "كلمة بيانية أولى في غير العمودي الحر"، "الفكر"، عدد2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص87.

20 ـ نشرت بمجلة "الفكر"، عدد4، سنة 15، جانفي 1970، ص56.

21 ـ نشرت بمجلة "الفكر"، عدد6، سنة 15، مارس 1970، ص94.

22 ـ م، س، ص، ن.

23 ـ "كلمة بيانية أولى في غير العمود والحر"، "الفكر"، عدد2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص87.

24 ـ "كلمة بيانية ثانية في غير العمودي والحرّ"، "الفكر"، عدد4، سنة 15، جانفي 1970، ص56. "كلمة بيانية ثالثة في غير العمودي والحرّ"، "الفكر"، عدد6، سنة 15، مارس 1970، ص94.

الهمّامي (الطّاهر): "الحصار"، الدّار التونسيّة للنشر، ط2، 1986. (مقدّمة الطبعة)، ص5.

26 ـ صدر "الحصار" في طبعته الأولى عن الدّار التونسيّة للنشر، سنة 1972.

27 ـ الهمّامي (الطاهر): "حركة الطليعة الأدبية والفكريّة في تونس 1968- 1972"، كلية الآداب منوبّة، دار سحر تونس، 1994، ص152.

28 ـ الهمّامي (الطاهر): ديوان "الحصار"، الدّار التونسية للنشر، ط2، 1976. ص ص 14- 15.

29 ـ م، س، قصيدة "بناء"، ص ص 38- 39.

30 ـ الشاهد مقتطف من تقديم الأستاذ توفيق الذي صدّر به الطّاهر الهمّامي ديوانه الحصار، للتفصيل، راجع: "الحصار"، ص2، الدار التونسية للنشر، 1986، ص ص7- 12.

31 ـ "الحصار"، (التقديم)، ص11.

32 ـ أصدر الشاعر هذا المجموع الشعري على نفقته الشخصية، تونس 1973.

33 ـ صدر الديوان عن دار بيرم للنشر، تونس 1984.

34 ـ صدر المجموع الشعري على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 1986.

35 ـ صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 2004.

36 ـ صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 2005.

37 ـ أعلن الشاعر اعتناقه مذهب الواقعية في الأدب والفنّ في إطار مشاركته أشغال الملتقى الأوّل للشعر التونسي الجديد المنعقدة أيّام 23 و24 و25 جويلية 1981 بالمركز الثقافي بالحمّامات، وأمضى بمعيّة محمّد معالي وسميرة الكسراوي بيان "المنحة الواقعي"، للتوسّع والتفصيل، راجع، الهمّامي (الطّاهر): "تجربتي الشعريّة"، مطبعة فن الطباعة، تونس 2005، 31- 33.

38 ـ الهمّامي (الطاهر)/ مرثية البقر الضحوك"، ط1، مطبعة فن الطباعة، تونس، ديسمبر 2005، ص24.

39 ـ م، س، ص30.

40 ـ للوقوف على نماذج من هذه المحاورات يمكن الاستئناس بكتاب الطاهر الهمّامي

"تجربتي الشعرية"، باب (حوارات)، ص ص 55- 101.

41ـ أجاب الطاهر الهمّامي في أحد الحوارات التي أُجريت معه، عن السؤال التالي: "كيف يرى الناقد والشاعر الطاهر الهمّامي المشهد النقدي في العالم العربي، ومدى نجاحه في الكشف عن أسرار النص الشعري؟". قائلاً: "بل لو سبَقت الشاعر عن الناقد، فالنقد عندي ثانٍ والشعر أولاً. أنا بدأت شاعراً وما زلت، أمّا النقد فقد أتاني ـ أو أتيته ـ بحكم صفتي الجامعية دراسة وتدريساً ويبدو لي الآن أن قرّائي وخاصة المتخصصين قد حبّذوا في الناقد...". للتوسّع والتدقيق، راجع. تجربتي الشعرية"، باب (حوارات)، ص67.

□□

في قصص: "(واو) في نيويورك"

□ محمد قرانيا*

يكاد المشهد السردي يكون واحداً في مجموعة قصص [(واو) في نيويورك] لـ"وفاء خرما" على الرغم من تعدّد النصوص كمّاً، وتنوّعها طولاً وقصراً، لأن الشخصية الإنسانية (واو) مشتركةٌ في معظم القصص البالغ عددها ثمان وأربعون، وقد جسّدت حالات الطفولة والرشد والأمومة، حيةً وميتةً، وسربلتها بكآبةٍ نفسيّةٍ وواقعيّةٍ وحلمية، شكلت في المحصلة نسقاً فنياً يقوم على الترميز الذي يدين النظم الاجتماعية والثقافية والأبوية المقننة في الدور والوظيفة والمعنى، والتي تنظر إلى الأنثى على أنها مجرد "شيء" يستخدمه الرجل لإشباع رغباته الجنسية والسلطوية. وإذا رفضت المرأة الخضوع فإنها تدفع الثمن، لأنها (شيءٌ) لا قيمة له قياساً إلى الرجل الذي يَعدّ نفسَه كل "شيءٍ" نظراً لمكانته الاجتماعيّة، وقدرته على السيطرة. وهذا ما يرسّخ في الأنثى تلبّس حالات الاكتئاب، ويغدو القبحُ الإنساني في منظورها عنصراً رئيساً، ينهض بتأسيس هذه الدلالة، ويلح عليها بإصرار غريب، ويوجه القراءة نحو التركيز على فحوى الرسالة التي تتولى إبرازها، وتأكيدها بالمراكمة والإصرار.

في القصة الأولى (زواج) تصور الكاتبة حفل عرس بهيج، تتعالى فيه نغمات (الأرغن) في الحديقة، وسط أمنيات المحتفين بالسعادة، ولكن ما إن ضمّ الليلُ العروسين حتى وجدت العروس (واو) أن زوجها قصرت قامته، ثم في الليلة الثانية ثخنَت، وفي الثالثة احدودب ظهره، أما في الرابعة فقد رأت بأم عينها وجهه يتحول إلى وجه قرد، وفي اليوم الخامس قفل عليها باب الغرفة، فألقت نفسها من النافذة، فتلقاها رجل وسيم بعينين زرقاوين، ما لبثت أن تزوجته، ومنذ ذلك اليوم لم تتوقف (واو) عن إلقاء نفسها من نوافذ غرف النوم، فيتلقاها رجال محبون، وهكذا... حتى شاهدت ذات يوم في المرآة شعرة

* كاتب من سورية.

بيضاء في رأسها، عندئذ قررت أن تخطو خطوة جيدة، فتتزوج قرداً حقيقياً قبل فوات الأوان.

إن العلاقة التي قامت ـ في البداية ـ بين المرأة والرجل الأول كانت علاقة إنسانية طبيعية جميلة، لكنها سرعان ما انكشفت عن قبح لم تستطع الأنثى تحمّل رؤيته في شريكها، ويمكن ردّ أسباب ذلك إلى ضحالة الثقافة التي شكّلت كلاً من الزوجين اللذين لم يعرف أحدهما الآخر جيداً قبل الزواج، لأن هذه الثقافة ذات بعد اجتماعي متفكك، لا يعرف التواؤم والانسجام، وهذا ما جعل عِقد العلاقة الزوجية ينفرط منذ أن تعرّى الزوجان في غرفة النوم، وتعرّفا إلى بعضهما عن كثب، حتى تبدّت لهما هشاشة العلاقة، وبهذا يغدو انفراط العقد الزوجي انفراطاً للمجتمع، وقد أكدت القصة على ذلك، فجميع الذكور الذين عرفتهم الأنثى تحولوا قروداً، فلما أقنعها الشيب بماهية الحياة، وأن هذا الواقع الحادّ لا مفرّ منه، قررت أن تقبل بالواقع وتتزوّج قرداً، ليس لأنه يمكن أن يتحول إلى إنسان، وإنما لأن هذه هي طبيعة (غابة العصر) المقننة للنظام الرمزي الذكوري والثقافة الاجتماعية الراكدة، وعليها أن تعيش فيها بعد أن وصلت إلى مرحلة الشيب، ولا يمكن لأنثى واحدة في هذه السن أن تغيّر شيئاً من رتابة الواقع، بعد أن استنفدت قواها هرباً من البشاعة البشرية، وقفزاً من النوافذ...

إن (**النافذة**) رمز للحرية، وهي في بعدها الرمزي كشفٌ ورؤيةٌ وانفتاحٌ على العالم، لكن مداها محدود، لأنها محاصرة بالذكورة المستفحلة، وفي ذلك دلالة على أن (واو) تحمل في ذاتها الأنثوية بذور التمرد والثورة على القبح الإنساني، وتتطلع للانعتاق، لذلك عملت على الخلاص بحثاً عن الجمال، لكن هذه الثورة ما تلبث أن تخمد في لحظات، تستكين معها الأنثى، فلا تحاول مرة أن تُصعّد من تمردها، وتتخلص من أحضان رجل يتلقاها تحت النافذة، كما أنها لم تحاول مرة الخروج من الباب، أو تقفز فوق السور، وأن حرصها على الخلاص بمفردها، ليس سوى تمرد فردي، بغية تحقيق الذات، لم يعزز بثورةٍ أنثوية عامة من جهة، ولأن الذكور الذين يتلقونها هم من فصيلة قردية واحدة، أو من شريحة متجانسة مرسومة بتعاليم الوصاية وحبرها السري الذي تترجمه عملية التحول من الإنساني إلى الحيواني في نهجها الثابت لعلاقتها مع الأنثى.

وتحــوّلُ الشخـــصية مـــن الإنـــساني إلى الحيواني، تعبيرٌ عن عجز الإنسان عن التعامل مع أخيه الإنسان، فحين تبهت العلاقة بين الذكر والأنثى، تلتفت الأنثى بصورة خاصة إلى البحث عما يعوضها عن تلك العلاقة الإنسانية، ويكون الحيوان وجهاً آخر في بعض المواقف، تضطر لمواجهته، أو التعامل معه، وكأن مشكلة الأنثى المعاصرة تتركز في البحث عن سبل الخروج من طوق أقنعتها أولاً لتوجد تواصلاً بدائياً مع الأشياء، ومن بينها الحيوان.

إن الحالات النفسية القائمة من شأنها أن تُخرج الشخصية عن حالتها الإنسانية الطبيعية، لتسقط عليها ملامح الحيوان، لا يصبح فيها الإنسان حيواناً كلياً، وإنما يتقمص شيئاً من ملامحه، ويتصرف تصرفات تقربه منه، وقد انتبه الأدب الإنساني إلى هذه الظاهرة واستغلها استغلالاً جيداً، وميز بين إنسان وإنسان آخر، فشخصية "**إدغار**" البائس في مسرحية "**الملك لير**" لـ"**شكسبير**" تفتح وعيَ الملك على الحالة الإنسانية التي يراها في "**إدغار**" فيتساءل: "**أهذا كل ما هو الإنسان؟ تأملوه جيداً.. أنت لست مديناً لدودة القزّ بأيّ حرير، ولا للحيوان بأيّ جلد، ولا للخروف بأيّ صوف، ولا لفأرة المسك**

بأيّ عطرٍ، ها هنا ثلاثة أشخاصٍ أصحاب ذوقٍ، بينما أنت الشيء بعينه، الإنسان دون تنميقٍ ليس سوى هذا الحيوان البائس، العاري... الذي هو أنت".

إن عالم قصص المجموعة مرعبٌ بجميع مستوياته الفنية الواقعية والغرائبية، وغرائبيته نابعة من إصرار الكاتبة على رسم هذا العالم من دون سواه، فجعلت شخصيتها الرئيسة (واو) متلبّسةً باقتحام الواقع/الكابوسيّ، تتحرّك من قصة إلى أخرى تحرّكَ المتّهم البريء، وتلتقي مسارات القصص في بؤرة محورها المرأة والآخر، سواء أكان هذا الآخر هو الرجل، أو العالم/أمريكا، وفي اعتماد العنوان على الرمز (واو) علاقةٌ متميزة في البنية، فهو الحرف الأول من اسم الكاتبة، وهذا من شأنه أن يكشف قصدية التسمية ومدى أهميتها، وما تمثله في النص.

يمكن للدارس أن يلمس في القصص عبثية الحياة التي لمسنا مثلها لدى "**كافكا**" الذي تحول الإنسان عنده إلى صرصار، وكذلك تحولت الشخصية في المجموعة إلى قرد، أو كائنٍ وحشي؛ كلبيّ ذئبيّ، وربما (تشيّآت): "جمد القلم في يد (واو) ثم يبست يدها قبل أن تنظر إليها لتراها. استحالت إلى حطبةٍ مغضنةٍ بخمسة عيدانٍ نائتة".

كما أن هذه العبثيّة المسيطرة عند الكاتبة، عرفنا لها جذوراً لدى "**كونديرا**" و"**ديستوفسكي**" وسواهما من الكُتّاب المعاصرين الذين تحولت شخصياتهم القصصية إلى كائنات ترمز إلى واقعٍ نسبي، تراه الكاتبة سويّاً على الرغم من الكآبة والشمولية التي يغرق العالم في سوداويتها، ويراه آخرون واقعاً غرائبياً أو مرَضياً، وربّما عبّر النص التجريبي لدى "وفاء خرما" عن عبثية الحياة عبر توجهاتٍ رمزيةٍ متعددة الدلالات، تعيش فيها الأنثى حالات خوفٍ وقلقٍ وامتهانٍ، لذلك تكشّفت الليلة الأولى من الزواج عما يشبه حالة (الرهاب) وما تنطوي عليه من معاناة نتيجة تخويفٍ وعزل، جعلتها تشعر على الدوام أنها أمام شخصية حيوانية خرجت من جلدها الإنساني، في ظل سلطة القيم والثقافة التي تعبر في مجملها ـ لدى الذكورة والأنوثة على السواء ـ عن مدى اغترابها عن جوهرها البشري، ودوام ارتهانها للصراع بين قطبي علاقة، تنتهي بتحول كل منهما عن الهدف الإنساني المنشود، فيغدو الذكر قرداً، والأنثى ضحيّةً.

إن ضغوط الواقع الاجتماعي على المرأة أوجدت هذا التشوّه الروحي لنظام العلاقة غير المتكافئة، فقامت على القبح بدل أن تقوم على الحبّ والتفاهم والجمال. فبدت (واو) رمزاً أنثوياً مستضعفاً، لذلك حافظت على موقع الضحية، واعترت نفسَها كآبةٌ لا تفارقها، تعبر عنها الكاتبة بالترميز الفني، الذي يسلم نفسه للقارئ منذ الوهلة الأولى، فيقف على أبعاده الحقيقية، المتجسدة في أسلوب العلاقة القائمة بين الذكورة والأنوثة في المجتمع البطريركي، ففي قصة "الصديق" يزور الطبيب صديقته (واو) في بيتها القروي، فتبتهج لمقدمه، وتقطف له من خضار حديقتها، وتذيقه من ناضج ثمرها، ولكنها تجرح يدها وهي تذبح له الدجاجة، فيسيل دمها، مما يدفعه لقطب جرحها.. تقضي بعدها معه عشاءً لذيذاً، وما إن يبتعد عنها أياماً، حتى يرسل لها، يطالبها بالثمن، وهذا ما اضطر (واو) إلى بيع فواكه حديقتها وثمارها لتسدّد فواتير الصداقة، وقد انتكأ جرحها وتواصل نزفه.

تنفتح الذات الأنثوية على عالم الذكورة عبر ثيمة الصداقة التي رسمت لها في خيالها البراءة والصفاء والمتعة، لكنها ما لبثت أن اكتشفت زيف خيالاتها متوسلة بالرمز والتقنية القصصية

الفنية التي ترصد ضعف الأنوثة أمام طغيان الذكورة، وتحفيز التضاد البيولوجي. وقد زاوجت القصة بين المرأة والطبيعة الحيّة، أو بين الأنوثة والثمر والفاكهة من خلال الاحتفاء الإنساني، والمزج بين المرأة والطبيعة بنظرة حلوليّة، بَنَتْ منه الكاتبة عالماً فردوسياً أنثوياً افتراضياً، يلوذ به الذكر، وقد (أنسنته) و(مسرحته) وجعلته يقوم بدور فني متفاعل تتأتى عنه وحدة التكامل والانسجام، في مشهدية جديدة، ولوحة إنسانية، ابتهجت فيها الطبيعة بمهرجان الحياة، التي نلمس فيها تمدّد الدوال الطبيعية إلى جانب تمدد الدوال الأنثوية، حتى تشمل معظم رقعة الكتابة، مما يتناسب طرداً مع مساحة الجسد الأنثوي، وهذا ـ على الرغم من ضعف الأنوثة والتغرير بها ـ يشير في دلالته إلى إحراز ضرب من التوازن المزجي (أنوثة/طبيعة) تنهض فيه اللغة بالنيابة عن الواقع، لتحقق متخيلها الجماليّ الفنيّ **"وكأن الكاتبة تكتب النص بأدلة الوجود، أو بكائنات الطبيعة نفسها، سواء أكان ذلك بالاستذكار والاستحضار والاستدعاء المباشر، أم بالتوجّه إلى مراكمة الدال وتكثير صوره ومصاحباته، وتمكين حضوره النصي المطرد باطراد الكلام على غيابه وتواريه".**

لقد استطاع النص أن يوجد صلة بدائية/فطرية بين الطبيعة والمرأة، وكما يحول المناخ الطبيعة، من طبيعة هامدة ساكنة إلى طبيعة متبرجة صاخبة، فكذلك يحول النص المرأة، من امرأة عادية إلى أنثى تتشظى عطاءً، ولا يكتفي بذلك، وإنما يعمد إلى (الحلول الصوفي) فيجعل المرأة تمتزج بالطبيعة، والطبيعة بالمرأة، يتحد فيه الداخل النفسي بالخراج الجمالي، ويشكل من المرأة والطبيعة مرآة تظهر على صفحتها الرغبات، فتحل المرأة في الطبيعة، والطبيعة بالمرأة، يتبادلان المعاني والأحاسيس، وقد يراعي في هذه العلاقة فنية التماثل الدلالي بين (ما يجري في عالم الطبيعة/ما يجري بين الذات والمخاطب).

إن الحديقة ترميز فني للجسد، والثمار والفاكهة مفاتيحه التي يفتح بها الآخر، وعلى الرغم من اشتراك طرفي العلاقة في تناول الثمار والتمتّع بالعشاء إلاّ أن هذه العلاقة انجلت عن ابتزاز الطرف الأقوى، وانسحاق الأنثى أمام طلب تسديد الفواتير، بعد أن مهّدت القصة بالاستجابة الترميزية بطبيعة العلامة بين شريكين متساويين، فقطفت له من خضار حديقتها كل شيء، **"كما تسلّقت داليتها، فقطفت عناقيد كالذهب واعتلت التينة، فجمعت له منها حبّات تين ينزّ من أفواهها عسل شهي"..**

إن اعتلاء التينة، ترميز إلى بلوغ الأنثى الذروة، لكنها كانت متقدمة على فعل الذبح **"انزلقت السكين.. فخرجت يدها جرحاً عميقاً أسال دمها غزيراً"** وفي ذلك تماهٍ في سيرورة الحدث المرصود نتيجة علاقة الصداقة، يصل بالرمز إلى دلالاتٍ غريزية، تنتهي بتقليد بيولوجي قام به الطبيب، لوقف نزيف الجرح بخياطته، أو رتقه.

إن الاشتهاء الذي تقطّر من ثغر التينة عسلاً هو أصل المعضلة، أعقبه جرحٌ يمتد حضوره من اليد (الجسد) إلى أقاصي الروح، كي ينزف علاقة تضطرم بنار العطاء، ولكنه يغالَب بترميز شفاف، مأخوذ بفنية العلاقة التراجيدية، التي تعيد إلى المخيلة سيرة آدم وحواء، وقد استخدمت الكاتبة (التينة) بدل (التفاحة) التي استخدمتها الأدبيات العالمية، وشحنتها بحمولةٍ شبقيّةٍ، توحي بالأصل المشترك للذكر والأنثى، حيث الأنثى مسكونةٌ بالذكر، والذكرُ مسكونٌ بالأنثى، مع عدم تجاهل نواة الأنوثة الجاذبة التي يتضخم

لديها الإحساس بدفق الذكورة، والتي باتت تتجرّع كؤوس المرارة بسبب ضعفها الإنساني ووحدتها المتوحشة.

إن القصة على الرغم من إدانتها المجتمع من خلال صديقها الطبيب، فإنها حملت في ترميزها تقنيات الإشارة التي تستفزّ المتلقي، فتضعه أمام محنة التأويل، وهو كمتلقٍ عربيّ مشحونٌ بدفقات الرغبة، مفتونٌ بوحشية التأمل، يتابع الأنوثة المختبئة في أحراش النص، لأن ثمة وشائجَ إنسانية تشدّ الذكورة إلى متابعة بوح الأنوثة المتسربل بشفافية تتيح له التلصّص عبر كوى السرد وفي ثناياه، لعله يحظى برؤيةٍ ممتعةٍ تزيل بور الاحتقان الذكوري الذاتي والاجتماعي والثقافي، أو لعله يسمع صوتاً أنثوياً يتغنّى بالحرية التي لم تستهدف في عوالم النخبة من القراء والنقاد سوى الجسد، ولعل القصة توقع القارئ الفحل في حيرة الرمز والتأويل حين تتجلى عن إدانة صارخةٍ تجلّت في عفّة السرد وقبح الابتزاز.

تعبّر قصص المجموعة - بصورة عامةٍ - عن واقعٍ مأساوي قبيحٍ، تنعكس كوابيسه على الأنثى أكثر من غيرها، فتنبري لرصد هذا الواقع، ومحاولة مواجهته، ولكنها مواجهةٌ (دونكيشوتية) عبر طقوس العجز والضعف، وفي أحيان أخرى بالتمرد السلبي، أو الاستكانة المطلقة، فـ (واو) على الرغم من أنها أنثى متنوّرة، فإنها ليست الأنثى المثابرة الباحثة دائماً عن حياة فضلى، كأن تُدمن اجترار شرور الذكر، كما في قصة (كوابيس) حيث يُشبعها الآخرون ضرباً واستهزاء وشتائم، فلا تفعل شيئاً سوى أمنياتها القلبية بأن يغيب عنها الوعي والإحساس، وفي ذلك خنوعٌ أنثوي يعبر عن عجز مطلق، وقبح اجتماعي متورم، تفتح القصة به مجالاً لتأويل الرموز التي تتحول فيها أشباح الكوابيس إلى مخلوقات عجائبية، تبدو تارة أقزاماً، وتارة عمالقة، وأخرى وحوشاً مرعبة، وتنتقل أشكال هذه الكائنات الغريبة إلى (واو) نفسها، فتحس بأشياء زائدة في رأسها الذي فقد ليونته، وتخرج أسنانها من فمها كرماحٍ، ثم ينبت لها قرنان غليظان طويلان...

لقد كسرت القصة أفق توقع القارئ، وخلخلت اقتناعاته إزاء رؤية الواقع بهذا المنظور الغرائبي، مما يعمل على إيجاد جدل إشكالي بين القارئ والنص، ويخلق بُعداً فنتازياً أو استيهامياً في هذا المنزع القصصي الذي رأى "تودروف" في أمثاله، أن شخصياته مستمدة من الطبيعة الغرائبية المسقطة على واقعية الحدث، أما طبيعة الحدث المتمثل في الكابوس فهو ترميزٌ للواقع الاجتماعي الذي تستضعف فيه الذكورة الطاغية الأنوثة، وفي ذلك تعبيرٌ عن فساد العلاقات الإنسانية وتفكّكها، وربما عن صراع الخير والشر، الذي تُمثّل فيه (واو) الجانب الخيّر، فتستطيع بمظهرها الغرائبي وقرنيها الصلبين الانتصار على المخلوقات الأخرى التي تمثل الجانب الشرير في المجتمع.

إن توظيف الواقع في المواقف الغرائبية في القصة، من شأنه أن يتّجه إلى النوازع الإنسانية، فتنتخب منها معانيها، لتروي أحداثاً يمكن أن تفسّر تفسيراً منطقياً يتطابق مع الواقع، كما أنها في الوقت ذاته أحداثٌ غير قابلةٍ للتصديق بوجهٍ أو بآخر، وخارقة للعادة، وفي أحيان أخرى، تبدو صادقة إلى حدٍّ كبير، والصراعُ بين الخير والشر (ثيمةٌ) فنيّةٌ تحمل ملامح اجتماعية، وربما ثقافية، ولكنها قد تحيل في بعض القصص إلى عدم جدوى الحياة، وتدفع إلى الملل، فالصراع مع الكوابيس والحركة عبر القبور، وطقوسُ الجنائز، وأجواءُ القتل والذبح والانتحار، كل ذلك يغدو مرادفاً للعبثية، بسبب انعدام التوافق والانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق وإعادة تركيب العالم.

تتحرك الشخصيات القصصية عبر أزقةٍ ضيِّقةٍ، وقبورٍ مغلقةٍ ومفتوحةٍ، لذلك تبدو حركات بعضها أشبه بحركاتٍ آليّةٍ، كما يبدو بعضها الآخر وكأنه يتحرّك بعصا سحريّةٍ في فضاءاتٍ رحبةٍ لكنها كابوسية، وكأنها تُلبس الشخصيةَ قبّعة الإخفاء، أو تنطلق على بساطٍ سحريّ، ولكنه لا يعرف الفرح، فلا يحلّق في سماواتٍ زرقاء جميلةٍ، ولا يطير كعصافير مغرّدةٍ، ولا يطوف فوق سهولٍ وأنهارٍ وأوديةٍ وجبالٍ، وهو لا يلبس قبّعته السحريّة إلاّ لينتقل إلى عالم المقابر والأجساد الميتة والأرواح الهائمة: **"بلغ جسدها الطائر فضاء السوق، حوّمت باحثةً عن أبيها فوق عربة الخضار، حيث عثرت عليه، كانت العربة خاليةً والمكان مقفراً لا يبدو فيه أنسيّ.**

لمحت في آخر الشارع ذيل تلك الجنازة السائرة ببطء، يبتلعها بالتدريج الطريق المنحدرة نحو المقبرة، فأدركت أنها جنازة أبيها!..".

لا تخلو بعض القصص ـ وبصورةٍ خاصّةٍ القصيرة جداً منها ـ من لمساتٍ إنسانيّةٍ لا تحمل طقوس الجنائز، لكنّها حزينةٌ، تغرق في السوداويّة والتشاؤم، فالطفلُ كالكبير ينام ليحلم برؤساء لا يكذبون، والطفلة الأمريكيّة ذات الأصل العربيّ، تحزم حقيبتها لتعود مع أمها إلى الوطن الأم، والطفلة "هيفاء" التي تقيم في أمريكا ترسم على السورية قوس قزح، فيسارع جارها في المقعد (إيهود) ويرسم تحته صاروخاً، وقد رأت (واو) الطفلةَ تغطي وجهها بيديها كي لا ترى مصرع قوس قزح. وأوحت دلالة اسمي الطفلين بمدى النزعة الإنسانية لدى "هيفاء"، والعدوانية لدى الآخر.

إن بنية هذه الومضات القصيرة جداً، والتأويل النابع من هذه المواقف الإنسانيّة بين الرؤساء الذين يكذبون والذين لا يكذبون، وبين الرغبة في البقاء في المهجر والعودة إلى الوطن، وبين العصافير والصواريخ، كل ذلك قد لعب دوراً هامّاً في تأصيل الحدث، وتكثيفه في مفرداتٍ موجزةٍ، لم تتجاوز في إحدى القصص بضعاً وعشرين كلمةً، ومن ثم الوصول بهذا الحدث إلى ذروة المشاعر المتناقضة التي تُظهر مفارقاتها الفنيّة بين ما هو كائنٌ كابوسيّ، وما يمكن أن يكون حلماً جميلاً، وكانت شخصيّاته ـ بصورةٍ عامّةٍ ـ في الطفولة البريئة.

إن الواقع الكابوسيّ فرض على الأحداث والشخصيّات أن تعيش حالة معلّقة من الحضور والغياب معاً، فهي حاضرةٌ في ذاتها وعوالمها الداخليّة المغلقة، وغائبةٌ عمّا يحقّق وجودها بين الآخرين، مما يشير إلى أن القصص ترصد واقعاً غائماً مطلقاً، وتتنبّأ بمستقبلٍ ضبابيّ لن ينجوَ أحدٌ من كوابيسه، غير أن هذه القراءة المتشائمة لا تُعفي الكاتبة من أن الاقتصار على استخدام هذه التقنية الكابوسيّة وحدها قد حوّل كثيراً من الشخصيات الواقعية إلى شخصيّات شبحيّةٍ، حتى بدت كائنات غريبةً مختلفةً ومتمايزةً، لها إحداثياتها وأزماتها، ضمن بنائها النفسيّ والدراميّ الذي لا يعرف الفرح إليه سبيلاً.

لقد حاولت الكاتبة مقاربة هذا اللون من الكتابة التي تقترب من أجواء "زكريا تامر" لتعبّر بسوداوية عن القلق الإنساني الذي يسيطر على الوجود، سواء في المشرق العربي حيث تقيم "واو"، أو في المغترب الأمريكي الذي رصدت فيه بعض الحالات غير الإنسانية، وخرجت بنصوص قصصية قصيرة جداً، وقصيرةٍ متطاولةٍ قليلاً، لمواجهة عالم المتلقي وإشراكه في مناطق التخييل المختلفة التي سبق وأن ولجتها الكاتبة في مراحل تُعمقها المواقف والشخصيات والأسلوب ووجهات النظر، وجميع عناصر تنفيذ القصّة المخزونة في عالمها الفكري، و وعيها الثقافي الذي يتحلّى بالخصوصية أكثر مما يتحلّى بالتعميم.

لقد انشدّت الكاتبةُ إلى طقوس الاكتئاب والتشاؤم، وعبّرت عن حالات العجز الأنثوي، مسلّطة الأضواء على الرؤى الجنازيّة بدلالات الواقع، وعَبْر غرابة الشخص والحدث واللحظة، فجعلت الخارق في خدمة اليوميّ، وكأن الكاتبة تلحّ على الإمكانات الخارقة للأنثى المحبطة، في مواجهة الذكورة، التي تشبه علاقتها بها علاقة مقاوِمةٍ بمستعمر. وبصورة أوضح؛ علاقة الأمة العربيّة بأمريكا، التي احتلّت فيها مدينةُ نيويورك مساحةً من العنوان، ليس حبّاً بالمدنيّة، ولكنْ إدانة لديمقراطيّتها القائمة على الظلم والعدوان. وبمنظورِ العدم والموت القادم استباقاً من دون أن يكون للاكتئاب والموت والعجز والقبح جماله الإيجابيّ. مع أن ثيمة الموت في القصص قد تعبّر عن حالاتٍ ربّما تعني الحياة، لأن ثيمة متحرّكة، لها فضاؤها ،وهو على الرغم من كابوسيته، فإنه لا يشكّل فراغاً لا يمكن ملؤه، كما أنه ليس من النوع الذي تقشعر منه الأبدان، لأن الميت يصحو في قبره وكأنه كان في غفوة، وفي آليّةٍ للانعتاق من أزمته، وممارسة طقوسه الخاصة التي عبرت عن انسحاق الذات، ثم انفصالها عن الوعي الجمعي الحاضن لوجودها، بحيث تؤدي إلى شخصية تحتدم رغباتها، ليس بمفهوم اللذّة، بل بمعنى اندحار الإنسان الإيجابي الحي أمام الارتداد نحو بنيةٍ نفسيّة مأزومة ومهزومة تعلل وجودها بتحقيق رغباتها، كما في قصة (طفل) حيث يموت والد (واو) ويقيم في قبره، وقد رأته جالساً يكسر رغيف الخبز ويأكل، ثم يقبض على كأس نبيذ ويشرب... ومثل ذلك في قصة (الفنان) حيث يطيب لـ(واو) أن تسند رأسها على صدر الفنان وتعود معه راضيةً إلى القبر.

إن تحرّك الشخصيات وممارسة موتها اليومي، تعبيرٌ عن الخراب الداخليّ العميق الذي ينمو باضطرابٍ متعاظم، ضمن مستويات المكان وأهله، بسبب الأزمات الاجتماعية والثقافية المتخلّفة التي لا تسير وفق منطقٍ جدليّ يقوم على بدايةٍ ونهايةٍ.

ويبدو واضحاً أن الكاتبة حاولت أن تستقيَ من فن "زكريا تامر" عبر مستوياتٍ سردية، هي "نسيجُ خطابٍ" و"حدثٌ" و"هلاميةُ زمنٍ" و"إثارة أسئلة وجودٍ موحشٍ" والسّمة الغالبة هي العجائبي أو المصادفة، أو الغربة أو الاغتراب، أو الاستثنائي، أو السحريّ، عبر أسلوب "التكثيف" و"الرمز" و"التشويه" و"القسوة" إلى جانب "متنٍ حكائيّ" بحدثه، وشخصياته التي بقيت من دون تسميةٍ صريحةٍ، ولكنها اغتنت بتواتر ظهورها، وبحوافز التحول المتوالية في علاقة الذكورة بالأنوثة، واختزال الوظائف ورمزيتها، الأمر الذي ساعد على فهم السرد بوصفه خطاباً يتفق مع التسمية (واو) و رمزيّة العنوان التي تعبر عن دلالة المتن الحكائي وتباشره، وتبسط بصماتها عليه، ففي (واو) شيءٌ من الغموض والترميز، وقد اندرج ذلك على النصوص بصورةٍ عامّةٍ. ولكنه لا يحيل إلى التأويل من خارج النص، أي يصبح صوتاً سردياً، فضلاً عن أنه اسمٌ منتسبٌ إلى حقل اسم العَلَم المرجعي، حتى ليخيّل للقارئ أن موضوع الخطاب العام عند الكاتبة هو موضوع النصوص ذاتها. وتجدر الإشارة إلى أن جزءاً من العنوان التقى بالتسمية مع الروائي الليبي "إبراهيم الكوني" في رواية "واو الصغرى" التي أطّر فيها لهواجسه، أو هواجس شخصياته الضاربة في صوفية وثنية، أو في تجسيمية غرائبية، أضفت على العمل الإبداعي فضاءات التشكل، وكشفت عن رؤيا خاصة للعالم، عبرت عن عقلية المجتمع الذي ينظّم العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدودٍ مرسومةٍ لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها.

وقد رصدت المجموعة أوضاع الأنثى بهذه الدرجة من الاغتراب والقبح، وبهذه الدرجة من القمع الخارجي، مكتفية بالتعبير عن ذلك، فلم تتسلّح بجميع الأسلحة (التامرية)، ولم تعمل على تحرير هذا المتن من غرائبية تعلل الحدث وتسوغه، وتربطه بشخصية منضبطةٍ غير عائمة، وقادرةٍ على التحفيز، بغية تقنية المتن الحكائي من الزمن الغائم، كما افتقدت عدداً من مستويات السرد الأخرى التي تبرز في البنية القصصية التامرية، كـ**"الحكاية الشعبية" و"استدعاء الشخصيات التاريخية" و"فن الإخبار" و"روح الأمثولة" و"الهجاء" و"الإضحاك" و"الفرح" والخلاص الشهرزادي" و"الحدث الغرائبي الذي يفرز عوامل حياته أو موته"** فيتحول إلى حدثٍ واقعيٍ قابلٍ للتصديق، وإن صَحِبَه شيءٌ من المفاجأة والاستنكار، وغير ذلك مما يعمل على قلب الدلالات، وتباين وجوه الأمثولة، بما يثري السرد برؤية الوضع الإنساني الشائن والشائه، ومكابدة معاناته المروّعة.

في قصة (شان لو) أو (محاولة انتقام لنمور زكريا تامر) تتقمص شخصيات المجموعة الشخصية التامرية المبدعة، وتثأر لنمور تامر العشرة، فتسطو (واو) على كلبٍ ذئبيٍ مدلّلٍ، ثم تجوّعه عشرة أيام، لتكسر شوكة غلوائه، وقد استخدمت الكاتبة الأسلوبَ التامري في صياغة القصة، وصياغة غيرها، حيث اتسم السرد بتقريرية حكائية قصيرة، تبدأ الكاتبة فيها استلهام الحكاية من عناصر واقعية، تحمل ثراء الدلالة وطبقية القصد. ثم ما تلبث أن تنفتح القصة على عالم التخييل، فيختلط ما هو حلميٌ أو كابوسيٌ بما هو ظاهرٌ وعيانيٌ، من دون فصلٍ بينهما، وبمنحىً تامريٍ ينأى بصورةٍ تامّةٍ عن منطق السرد القصصي ومواصفاته المعهودة، لكنه يُقصّر عن الأسلوب التامري في عدم استخدام أسلوب السخرية السوداء من جهةٍ، والبعد عن عالم الحارة الشعبيّة الشرقيّة الأثير لدى زكريا تامر، والذي أتى فيه على جميع مظاهر العَوَز والشقاء والبساطة وسيطرة مفاهيم الذكورة، بما يجعل للحياة مذاقاً حاداً، عبر عنه الكاتب بطعم (الحصرم) وعبرت عنه الكاتبة بوطأة الكابوس.

وبصورة عامة: تقف المجموعة على جانبٍ من مشكلات المرأة في علاقاتها مع الرجل، وتعبّر الشخصيّات القصصيّة عن نزعةٍ وجوديّةٍ مأزومة تحكمها الظروف العامة في علاقاتها وفي حياتها وفي مصيرها، وتقف على الظلم الذي يلحق بها بسبب السلوك الاجتماعي المفروض عليها، والذي يقوم الرجل وصيّاً على تنفيذه، والحفاظ على استمراره لمصلحته الذاتية، والرجلُ الذي تسعى إلى الارتباط به هو مستغلّها وظالمها، الأمرُ الذي تجد معه الأنثى نفسها مضطرةً طوال الوقت لتقديم تنازلاتٍ بسبب أخطاء الآخرين. ولذلك برزت صورة الرجل مشوّهةً في مخيّلة المرأة، فكان قرداً، قامت العلاقة معه على إشكاليات، تحفر في أسس النظام الاجتماعي السائد، وتعرّي التناقضات التي تتجمّع تحت قشرته، وتكشف عن مضمون الوعي الأنثوي، وما تفصح عنه من دلالات العلاقة ومستوياتها، عبر نصوصٍ قصصيةٍ برزت فيها الأنثى الكاتبة كائناً لغوياً، تقدّم رؤيتها الخاصة إلى العالم، وإلى ذاتها وإلى الحياة والأشياء، وتكشف عن فاعليةٍ وإحساسٍ مرهفٍ بالموجودات من حركةٍ ورغبةٍ وتَوْقٍ للحبّ والانطلاق، ولكن في محيطٍ محاصرٍ بالذكورة، وبأسلوب ترميزي سوداوي، حبّذا لو أنه أبرز الحياة بوجهيها القبيح منه والجميل.

□□

لكـني أحـبُّ بـلادي الفقيرة
الشاعر الروسي أوسيب مندلشتام

□ إعداد وترجمة د. إبراهيم استنبولي*

ولد أوسيب مندلشتام في (15) كانون الثاني من عام 1891 في مدينة وارسو. والده إيميل فينيامينوفيتش سليل اليهود الأسبان. أما والدته فلورا اوسيبوفنا، وكنيتها قبل الزواج فيربلوفسكايا، فقد كانت سليلة عائلة مثقفة ـ كانت تجيد العزف على البيانو، كما كانت تحب بوشكين وليرْ مَنْتف، تورغينيف ودوستويفسكي.... وهي من أقرباء المؤرخ المعروف للأدب الروسي فيلينغيروف.

في عام 1900 انتسب أوسيب مندلشتام إلى مدرسة خاصة، حيث كان لمدرّس قواعد اللغة الروسية ف.غيبيوس Gibius تأثير كبير على تبلور الشاعر... وفي نفس الوقت ظهر اهتمامه بأفكار الحركة الثورية الشعبية في روسيا. لذلك قام الأهل، فوراً بعد إنهائه للمدرسة الابتدائية ـ وبسبب قلقهم من نشاط ابنهم السياسي ـ بإرسال أوسيب للدراسة في جامعة السوربون في باريس. وهناك في فرنسا اكتشف مندلشتام بنفسه أشعار فايون وأدب بودلير وفيرلين...

وفي عام 1909 ـ 1910 تلقى مندلشتام دروساً في الفلسفة وعلوم النحو في جامعة هايدلبيرغ في ألمانيا. كما كان في نفس الفترة يزور في بطرسبورغ اجتماعات اللجنة الدينية ـ الفلسفية، والتي كان من بين أعضائها مفكرون وأدباء بارزون جداً من أمثال ن.بيرديايف، د.ميريجكوفسكي، فتشيسلاف إيفانوف(1). وفي ذلك الوقت اقترب مندلشتام من الوسط الأدبي الروسي في بطرسبورغ. وظهر مندلشتام لأول مرة في "قلعة"(2) ف.ايفانوف، حيث يلتقي مع آنا أخماتوفا.

في عام 1910 تمت عملياً الانطلاقة الأدبية لمندلشتام: نُشرت مقتطفات من خمس قصائد للشاعر مندلشتام في العدد التاسع من مجلة "أبوللون"(3).. وفي عام 1913 تمت طباعة أول ديوان شعري لمندلشتام تحت عنوان "الصخرة". في

* مترجم من سورية.

تلك الفترة كان الشاعر قد ابتعد عن الرمزية واعتنق مذهب الكمالية...

قضت عائلة مندلشتام بعض الوقت في أرمينيا.. ونتيجة لتلك الرحلة كانت المقالة النثرية "رحلة في أرمينيا".. وسلسلة أشعار "أرمينيا"... في كانون الثاني من عام 1931 وبسبب مشاكل السكن غادرت عائلة مندلشتام إلى موسكو.. وهناك منح مندلشتام راتباً شهرياً 200 روبل مدى الحياة "لقاء خدماته تجاه الأدب الروسي". كتب مندلشتام في موسكو الكثير: بالإضافة إلى الشعر عمل على إنجاز دراسته "حديث عن دانتي".

في أيار عام 1934 تم اعتقال مندلشتام.. وحكم عليه بالنفي ثلاث سنوات إلى قرية شيردين النائية.. لكن بعد توسط أخماتوفا وباسترناك تم استبدال شيردين بمدينة فورونيج القريبة نسبياً. بعد النفي لم يعد يُسمح لعائلة مندلشتام بالعيش في موسكو أو لينينغراد.. مما اضطرهم للتسكع في ضواحي موسكو... اعتقل آخر مرة في 2 أيار من عام 1938... وحسب الإعلان الرسمي توفي في 27 كانون الأول من نفس الوقت العام 1938 وذلك في معسكر ا لاعتقال قرب فلاديفستوك، في الشرق الأقصى (وهنا في مدينة فلاديفستوك تم منذ بضع سنوات فقط تشييد تمثال للشاعر).

من ذكريات عن مندلشتام

أواخر خريف عام 1920. الشارع باردٌ ومظلم. بينما هنا، في داخل بيت الأدباء، فدفء وضوء. هنا الجو دافئ ومضيء بصورة خاصة كما كان خلال فترة ما قبل الثورة. فالكهرباء متوفرة فلا انقطاع على مدار أربع وعشرين ساعة.. وليس ثمة من تقنين بتاتاً. والدفء أيضاً منتشر ومعتدل ولطيف ـ لأن التدفئة مركزية.. وليست كما في السابق "مدافئ برجوازية" تنفث البرودة بمجرد أن تنطفئ النار فيها.

وهذا ما يجعل زوار بيت الأدباء الجدد أو العابرين يشعرون كما لو أنهم في مملكة ساحرة. فالأمر هنا لا ينحصر في الدفء والنور، بل وفي توفّر الطعام الكافي. إذا تُقدَّم لكل زائر وجبة من الشوربة مع قطعة خبز.

في الممر الواسع ثمة بروفيسور ـ خبير في التاريخ المصري ذو لحية يحاول جاهداً ترتيب هندامه المتواضع.

ـ هل سمعت ـ يتوجه إلي مخاطباً ـ ثمة أحاديث عن وصول مندلشتام. حتى أنَّ البعض يؤكد أنه قابله في الشارع. لكنني لا أصدّق. فهو ليس أحمق لهذه الدرجة لكي يغادر الجنوب الواهر فيترك القرم ويأتي كي يعاني من الجوع والبرد هنا.

كانت سيدة ممن يهوين التردد على بيت الأدباء واقفة أمام المرآة منشغلة بترتيب خصلات شعرها الأشيب.

ـ مندلشتام؟ وماذا يعني مندلشتام؟ ـ سألت وهي تتابع تحديقها في المرآة، كما لو أنها تنتظر الجواب منها وليس من البروفيسور أو مني.

ـ لا أصدّق ـ كرر البرفيسور بامتعاض وهو يشد أكثر من اللازم رباط حذائه ـ فهو ليس أحمق.

وأنا بدوري لم أكن لأصدّق. على الأرجح، أخشى أن أصدّق فيخيب ظني.

أما "ماذا يعني مندلشتام" فقد كنت عرفت قبل وقت ليس ببعيد، وذلك بعد أن قرأت ديوانه "الصخرة" في ليلة واحدة. حينئذ حفظت وللأبد أغلب قصائده وكم أنشدت لنفسي كلماته:

قولوا لي، مَن يجب أن أشكر

على الفرح اليسير بأن أعيش وأتنفس؟

..

جاء غوميليف إلى المطعم ووقف في الدور من أجل الحصول على صحن عصيدة. فذهبت في أثره. طرحت عليه بضعة أسئلة بقلق وبفرح. فراح غوميليف يتحدث بقلق وبسعادة أكثر.

ـ لقد هبط علينا كما الثلج على الرأس. وهل بوسعه ألا يفعل؟ لقد جاء في الساعة السابعة صباحاً إلى غيورغي ايفانوف(4) مباشرة. قرع الباب. فانتفض إيفانوف من السرير مرعوباً! ـ لا بد أنها مداهمة! راح يجري في الغرفة وقام بتمزيق الرسائل من باريس. بينما القرع على الباب يتصاعد وبإصرار أكبر. عاجلاً سوف يكسرون الباب". مَن هناك؟" ـ سأل إيفانوف جاهداً لكي لا يرتجف صوته من الخوف. فجاء الجواب صرخة مبحوحة "أنا! أنا! أنا! افتح"

ـ "أنا ـ هذا يعني أنه ليس مداهمة. الحمد لك يا رب! ولكن من هذا "أنا"؟

ـ هذا أنا، أنا، أوسيب مندلشتام. دعني أدخل! لم أعد أحتمل أكثر! لم أعد قادراً!

كان الباب موصداً، كما يتطلب الأمر، بواسطة المفتاح مضافاً إليه خطاف ومزلاج. ومن خلف الباب يُسمَع صوت أقرب للعويل. أخيراً يتمكن غيورغي إيفانوف من فتح الباب وإذ بمندلشتام الذي هدّه البرد والتعب فصار وجه أزرق، يرتمي على عنق إيفانوف وهو يصيح:

ـ كاد اليأس يسيطر عليّ وقد ظننت أنّ هذه نهايتي. لا طاقة لي أكثر. ثم أردف وهو يبتسم ـ أن أموت على السلّم أمام باب مغلق ـ سيكون نبأ مناسب لسيرتي الذاتية، أليس كذلك، يا لها من نهاية تليق بشاعر.

بعد أن قدّم له الطعام والدفء، راح إيفانوف يبحث عن مكان ينزل فيه مندلشتام. وسرعان ما وجد له بمساعدة غوميليف ملاذاً في "غرفة بسبع زوايا" في الممر المخصص للكتّاب من بيت الفنون.

ـ ألديك أوراق نظامية؟ ـ استفسر غوميليف.

ـ بطاقة شخصية؟ بالطبع، كل شيء نظامي ـ ثم أخرج مندلشتام بكل اعتزاز من جيب سترته "بطاقته" الشخصية وهي عبارة عن إخراج قيد صادر عن قسم الشرطة في مدينة فيودوسيا الواقعة تحت سيطرة فرانغل (قائد الحرس الأبيض ـ المترجم) يذكر فيه أن المدعو أوسيب مندلشتام قد تم إعفاؤه من الخدمة العسكرية في الجيش الأبيض لأسباب صحية.

تناول إيفانوف "الوثيقة" وبعد أن دقق فيها أطلق صفيراً من الدهشة.

ـ كما ترى، أعتقد أنها كافية.. ـ قال مندلشتام.

ـ جداً كافية ـ قاطعه إيفانوف ـ لكي تقضي هذه الليلة في السجن. هيا، مزّقها قبل أن يراها أحد. ارتبك مندلشتام.

ـ كيف يمكنني أن أمزقها؟ سيتم اعتقالي. لأنه ليس بحوزتي أية وثيقة أخرى.

اذهب إلى لونتشارسكي (وزير الثقافة في أول حكومة سوفيتية ـ المترجم) ـ نصحه غوميليف ـ وهو سوف يساعدك فيمنحك الوثائق اللازمة فوراً. أما هذه الوثيقة فلا بد من تمزيقها، بكل أسف، قبل أن تكون سبباً في إدانتك.

اقتنع مندلشتام بخطورة الوثيقة عليه فقام بتمزيقها من دون تردد، ثم قام بحرق قطعها وراح يذرو رمادها في الهواء ـ كيلا يبقى أي أثر منها.

الآن هما عند لونتشارسكي. ولا داعي للقلق. فكل شيء سيكون سليماً، كما هي

العـادة دائمـاً. لأنَّ الـربُّ يحـيط الـشعراء، كمـا السكارى، بعنايته دوماً.

هنا ترجمة لبعض قصائده

1

إقرأ كتبَ الأطفال فقط،
فكِّرْ كما الأطفال فقط،
ابعِدْ عنك كلَّ ما هو ذو شأن،
وانهض من الحزن العميق.
لقد أتعبتني الحياةُ حتى الموت،
فلم أعد أقبل منها شيئاً،
لكنني أحبُّ بلدي الفقيرَ
لأنّي لم أعرف بلداً غيره.
فكم تأرجحت في حديقة بعيدة
في مرجوحة خشبية بسيطة،
وما زلت أذكر أشجار الشوح
وأنا بحالة هذيان ضبابي.

1908

2

أريكني لطفك المرح:
فلِمَ الأحاديث الكئيبة
طالما أنَّ العينين تشتعلان
كشمعتين في وضح النهار؟
في وضح النهار.
وأبعد من ذلك.
دمعة وحيدة،
وذكرى لقاء.
واللطف يرفع الكتفين إذ أحنيتهما.

1909

3

آيا ـ صوفيا
آيا ـ صوفيا،
هنا شاءَ الربُّ أنْ تقومَ شعوبٌ وملوك!
لأنَّ قبتكِ معلّقة، كما يروي شاهد،
إلى السماء كما لو بسلاسل.

ومثال جوستينيان(5) ـ لكل العصور،
حين سمحت ديانا(6) إيفيس
بأنْ يسرقَ مائةً وسبعة أعمدة من المرمر الأخضر
لأجلِ آلهةٍ أخرى.

ولكن ماذا كان يَقصدُ مَن شيَّدك بسخاء،
حين وزَّع القبب والمحراب
لتشير إلى الغرب والشرق،
وهو يسمو بروحه وبفكره؟
يا للمعبد الرائع يطفو على العالم،
وأربعون نافذة ـ احتفاء بالنور،
والأروع من كل ذلك أربعة ملائكة
يحلّقون تحت القبة على أشرعةٍ

ويبقى ذلك البناء الكروي الحكيم
متجاوزاً الأمم والقرون،
دون أن يصدم نواح الملاك
سيرافيم(7) الرسوم الذهبية المعتّقة.

1912

4
أرمينيا

1
أنتِ تهزّين وردةَ حافظ(8)
وتهدهدين صغار الحيوانات،
وتتنفسين بأكتاف ذات الثمانية أضلاع
للكنائس القروية بقببها القصيرة

مطلية بصبغة الطبيعة المكتومة
تتربعين بعيداً خلف الجبال،
أما هنا فاللوحة مجرد
فنجان شاي وماء.

11
لن أراك بعد اليوم،
يا سماء أرمينيا الغطشاء(9).
كما أني لن أنظر بعد الآن، مضيقاً عينيَّ،
على الخيم في الدرب إلى أرات(10)،
ولن أفتح أبداً بعد اليوم
في مكتبة صنّاع الخزف
ذلك الكتاب الأجوف للأرض البديعة،
الذي نهل منه أوائل البشر.

1930

5
أين المفر لي في كانون الثاني هذا؟
فالمدينة المفتوحة ممسوكة بطيش.
هل أنا، يا تُرى، ثمل من الأبواب الموصدة؟
وأريد أن أجأر بعيداً عن كل الأقفال والقيود.
عن جوارب الأزقة النابحة،
وكرار الشوارع الملتوية،
حيث يهرع العسس للاختباء في الزوايا
ليخرجوا منها مسرعين.
وأنزلقُ، في عتمةٍ كثيرة الثآليل،
إلى حفرة فيها مضخة مجلّدة،
فأتعثر وابتلع الهواء الخانق،
لتطير بعد ذلك غربان محمومة،
وأطلق في أثرها آهة منادياً
عبر سفط خشبي متجمد:
يا قارئاً! يا ناصحاً! يا طبيباً!
أتوق لحديث على السلّم الشائك!

1937

الهوامش

(1) فتشيسلاف ايفانوف: شاعر وأديب روسي ولد عام 1866 وعاش وعمل منذ عام 1924 في إيطاليا حتى وفاته.

(2) قلعة "ايفانوف لقب أطلق على المنزل الذي كان يملكه الشاعر فتشيسلاف ايفانون حيث كان يلتقي خيرة أدباء ذلك الزمن الذهبي.

(3) مجلة أبوالون الشعرية: مجلة حداثوية كانت تصدر في بطرسبورغ وقد قام بتأسيسها الناقد والشاعر سيرغي ماكوفسكي بالتعاون مع ن.غوميليوف.

(4) ايفانوف . شاعر روسي استضاف في بيته الكثير من الشعراء أبان الحرب الأهلية في روسيا ما بعد الانقلاب البلشفي . المترجم.

(5) جوستينيان . الإمبراطور البيزنطي الذي قام ببناء سلسلة من الأديرة والكنائس في المناطق التي سيطر عليها ومنها اسطنبول. المترجم.

(6) المقصود الإلهة ديانا . إلهة القمر في بلدة إيفيس.. المترجم.

(7) سيرافيم . ملاك.

(8) يقصد الشاعر الفارسي العظيم حافظ الشيرازي. المترجم.

(9) أي قصيرة النظر . المترجم.

(10) جبل أرارت.

□□

المـــــرأة في أدب ((حنا مينه))

مؤيد الطلال*

1 ـ المرأة في رواية الياطر

تحتل المرأة حيزاً كبيراً في معظم أعمال ((مينه)) القصصية، الطويلة والقصيرة، لكن حيزها وأهميتها في هذه الرواية كان هو الأكبر والأعظم ليس بالنسبة إلى الشخصية المحورية (زكريا المرسنلي) باعتباره إنساناً محباً للخمر والنساء – ويكاد الأمران يشكلان جوهر وجوده، إضافة إلى حبه للبحر والصيد – بل لأن الكاتب الروائي أعطى للمرأة هنا دوراً إيجابياً عظيماً في ترويض هذه الشخصية، الهمجية شبه الحيوانية، ونقلها من عالم الأنانية الفردية الضيق، القاسي والفج، إلى عالم العاطفة والحب والمشاعر الروحية الرحيبة السامية.. مما يعيد لنا أصداء ملحمة جلجامش وأثر المرأة في تحويل أنكيدو من غول غابي إلى إنسان محب.

وقبل أن نسلط الضوء على جملة التناقضات التي نلمسها في الموقف من المرأة، التناقضات التي تشير إلى وجود رؤيتين متناقضتين للمرأة: (نظرة سلبية شرقية تقليدية وأخرى معاكسة؛ اشتراكية متحضرة)، بغض النظر فيما لو كانت نظرة (زكريا المرسنلي) ذاتها أو نظرة الكاتب. أودّ هنا الإشارة إلى سمة أو خاصيّة موجودة في أدب ((مينه)) عامة، وفي هذه الرواية خاصة، ألا وهي معاملة أبطاله الصيادين للسمكة الكبيرة معاملة الأنثى مع تشبيه بعض

حركات النساء وصفاتهن بالأسماك. بل لمست عملية التذاذ جنسي كبيرة عند (المرسنلي) = الشخصية المحورية، والذي يقوم بدور السارد في هذه الرواية = وهو يتغلب على الأسماك الكبيرة المشاكسة واصطيادها، خاصة في عملية قهر الحوت الأول الذي دخل مرفأ مدينته حين كان شاباً وشهوانياً ومحباً للخمر بإفراط شديد.

ومع أن عالم اللذة الحسية الجنسية يكشف لنا صوراً غرائبية عجيبة تفوق التصور وتسبب

* باحث من العراق.

الكثير من الانبهار والدهشة حدّ الصدمة – كما في روايات وأفلام كثيرة، أو حتى في تشخيصات علماء النفس وتحليلاتهم للأحلام – غير أنّ ((مينه)) يقدم لنا في هذه الرواية صوراً غريبة لتحويل مركز اللذة، والشعور بإشباع جنسي، بطريقة حسية استبدالية مدهشة كما في هذا المقطع: **لقد كنت هناك، أنا، على صخرة عالية، في الطرف الآخر من الميناء. رأيت كل شيء، وسمعت كل شيء.. هممت بترك السمكة العالقة بصنارتي، لكنها كانت تهز. وعبر الخيط، كان رهزها ينسرب إلى نخاعي وظهري. كنت، كحالي ظهر اليوم، أواصل حلوتي، ولم أكن أبادل ذلك بأي مغنم يأتيني. تعلمت من تجاربي ألا أفوت لحظتي، ولا أدع صيدتي تطير مني (ص 11من رواية الياطر – طبعة مكتبة ميسلون/ دمشق 1975).**

الموقف السلبي من المرأة

رغم أن ((حنا مينه)) اشتراكي النزعة، ورغم أن مفكري وعلماء المبادئ الاشتراكية اعتبروا أنّ المرأة هي نصف أساس وشريك في أي مجتمع إنساني، وأنّ الظروف المادية والاقتصادية عبر التاريخ كانت السبب وراء تقسيم المجتمع إلى طبقات؛ وبالتالي إلى رجل وامرأة، وعامل رخيص، و..الخ. لكن كتاباته لا تخلو من نظرة سلبية وغير علمية للمرأة، نابعة من المورث الشعبي الشرقي، لاهوتي الطابع.

وقبل أن نستشهد بالعديد من السطور والمقاطع التي تؤكد هذه الحقيقة، قبل أن نقدم سطوراً ومقاطع من الرواية ذاتها وأعمال أخرى تؤكد عكس هذه الحقيقة: أي احترام الكاتب ((مينه)) للمرأة ولدورها في مجمل مناحي الحياة (الأمر الذي يجسد التناقض ويعبر عنه) يجب أن نتحدث أولاً عن الإشكالية التي تشمل معظم الروايات الكلاسيكية التقليدية، وأعني بها إشكالية تداخل الأصوات إلى الدرجة التي لا يستطيع معها القارئ [أو حتى الناقد] التمييز بين صوت المؤلف السارد وبين صوت شخصياته ونماذجه؛ لأن أغلب المؤلفين يخلطون ويداخلون بين الأصوات بحيث تضيع المسافة ما بين المبدع والنموذج، الخالق والمخلوق، بين المؤلف والبطل..الخ كما لو أن الكاتب يتعامل مع أبطاله كأبواق أو ببغاوات أو مجرد أصداء تردد ما يريد التعبير عنه هو، أو يعتبرها مجرد مشاجب يعلق عليها ما يشاء تعليقه من أفكاره وهمومه الشخصية {{**وما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية**}} على حد تعبير باختين الذي توصل إلى هذا الاستنتاج حين كان يشيد بإبداع دويستوفسكي، حين درس تعدد الأصوات في أعماله الروائية [**يُراجع كتاب باختين قضايا الفن الإبداعي عند دويستوفسكي- ترجمة التكريتي - دار الشوون الثقافية / بغداد1986**].

وقبل أن يلقي باختين الأضواء حول هذه الإشكالية الفنية في الرواية كنا لا نستطيع أن نحدد إذا ما كان ما يعبر عنه (زكريا) هو تعبيره الشخصي أم تعبير المؤلف الذي أنطقه بهذا الكلام. ولذا فان محاولة ((مينه)) لخلق نموذج روائي جديد في الياطر وإلقاء هالة كبيرة عليه من أجل التشويق الفني أوحى لنا بمصداقية ما ينطق به هذا النموذج، الشخصية المهمة شبه الأسطورية، حتى وإن كان مجرد صياد لكنه ينطق أحياناً بالحكمة لاسيما وأن موقفه الأخير من المرأة والمجتمع ومدينته المهددة بالخطر..الخ يوحي بالإيجابية الإنسانية الاشتراكية. غير أنه متمسك، منذ بداية الرواية وحتى الصفحات

الأخيرة منها، بالمفهوم الشرقي السلبي الذي يعتبر الشجاعة هي من صفات الرجل وحده. وإنّ كل رجل غير شجاع هو امرأة. وبمعنى أدق أن الجبن أو عدم الشجاعة صفة ملازمة للمرأة ؛ ولذلك فان (المرسنلي) يقرر منذ البدء أن الحزن ليس شغلته " ولم يمنحني الله قلب امرأة – ص 40 ". وحين يتذكر يندم ويقول: إنه كاد أن يقتل ذكر في سبيل أنثى(ص8) كما لو أننا نستعيد التساؤل اللاهوتي الإشكالي: **وهل يستوي الذكر والأنثى ؟!**

وحين يكرمه صاحب الخمارة من دون أن يأخذ ثمن شرابه يقول: ((على حب الرجال !.. وقلت في سرّي : أخس. ليس ثمة رجال، كلهم نساء، كلهم نساء.. ليسوا رجالاً هؤلاء – ص 14))؛ ويقصد بهم الجبناء من البحارة. هذا ما ورد في الصفحات الأولى من الرواية. ويظل هذا المفهوم للرجولة قائماً في ذهن ومنطق السارد حتى نهاية الرواية، على الرغم من كل المتغيرات التي تحدث في حياته وتحوّله إلى إنسان محب وعاشق للراعية { شكيبة } ؛ ولذلك يصف الرجال / الصيادين بأنهم نساء: **" ما كانوا رجالاً ولا بحارة. كانوا نساء. وقد استثاروني، فصحت بهم: احلقوا شواربكم إذن... احلقوها يا نساء بشوارب ! ص 295 ".**

بالطبع ليس من الصحيح أن ندخل في جدل بيزنطي عقيم حول هذه المعادلة الشرقية البالية ذات الطابع المتوارث من أيام تقسيم المجتمع إلى طبقات وفئات من أجل الربح والاستغلال، والتي أُلبست لبوس الصفات والمفاهيم الدينية المقدسة من أجل تثبيتها وتكريسها، كما لا نستطيع المجادلة في اختلاف البنية البيولوجية التركيبية بين الرجل والمرأة من أجل الاستمرار في الحياة.. لكننا نرغب فقط بالإشارة إلى وجود موقفين متناقضين من المرأة في هذه الرواية ، بل وجدت عبارة ((ولكنها امرأة، وتركمانية)) في صفحة 45 تحمل تحقيراً مزدوجاً لا يشمل النوع فقط ، بل والقومية أيضاً.

وبشكل عام فإن (المرسنلي) يظل يردد ويكرر سبه للمرأة باعتبارها من نسل حواء (ص 18)، ولا ندري فيما لو كان الرجل يمكن أن يجيء من غير رحم حواء الرحيم الدافئ ؟!

نشير هنا إلى الصفحات التي ترد بها الصفات السلبية للمرأة، وخاصة صفة عدم الوفاء، كما لو أن الخيانة تسري في دم النساء بحكم قوة الشهوة والليبدو. كما نذكر للقارئ الكريم هنا أيضاً أرقام بعض الصفحات التي تذم المرأة أو تعبر عن الموقف السلبي منها كما في صفحة 207 + 208 + 209 + 233 + 242 + 256..الخ ؛ إذ يخلط (المرسنلي) بين رؤيته الخاصة للمرأة مع الرؤية السلبية للمجتمع، معتبراً أنّ أباه قد خوّن هذا الجنس (النوع) واستراح منذ البداية.. كما أنه يكرر الصفات الدونية والتحقيرية للمرأة باعتبارها شيطاناً أو أفعى، أو نمرة ، إلى آخر هذه الصفات السائدة في المجتمعات الشعبية الشرقية البائسة.

الموقف الايجابي من المرأة

على الرغم من وجود هذا الموقف السلبي الذي يعتمل في العقل الجمعي الشرقي ليس عند (المرسنلي) وحده فقط ، بل ويتردد على الألسن كما لو كان تراثاً أو حقائق بديهية لا جدال فيها ، فان أحداث الرواية ورؤيتها العامة تقودنا إلى موقف ايجابي من المرأة خاصة بعد أن يلمس زكريا من هذه المرأة الراعية التركمانية روح التعاون والمحبة، مع صفة الإباء والاعتداد بالنفس، وبقوة شخصيتها؛ لذلك يشعر بالحاجة الماسة إليها في وحدته وعزلته التامة في غابة

واسعة، بحيث يترك هذا الأمر أثراً إيجابياً وتحولاً نوعياً في طريقة تفكيره وهو يناجي نفسه: " **كنت محتاجاً إلى صداقتها وثقتها واستمرار مجيئها إليّ. ولعلها الأولى، في حياتي، التي تحظى باعتبار الإنسانة مني، وتنتزع المودة من ضعفي، من شعوري بأني مدين لها بوجودها قربي، وبالخبز الذي حملته إليّ، وبالعاطفة التي ذوبتها دبساً وماءً في القرعة التي بيدي- ص 69**".

حين كان (المرسنلي) في الغابة عارياً، شبه حيوان، راقب شابين عاشقين يتبادلان كلمات الغزل والحب والقبل الخفيفة، والملامسات اللطيفة، ووعود الحب والوفاء..فراح يتذكر ويقارن حياته وماضيه وتجربة زواجه من ((صالحة)) ليكتشف بنفسه الفرق الهائل بين حياته الخاصة وبين ما يراه أمام عينيه وهو مختبئ وراء الأشجار لاقتناص لحظة انشغال الفتاة عن حقيبتها الجلدية.. الفرق الهائل بين الحيوانية والإنسانية، بين الرغبة البهيمية المجنونة وبين العشق المتسامي.

وما إن تصل الرواية إلى منتصف أوراقها حتى يعترف (زكريا المرسنلي) بفشل حياته السابقة، وخاصة في علاقته مع زوجته: " **أضعت حياتي سدى، بغير حب، بغير كلمات كالتي سمعتها. صالحة فعلت كل ما بوسعها لإصلاحي – ص 162** ".

ومن خلال تطور العلاقة مع المرأة التركمانية {شكيبة} تتقدم رؤية (زكريا المرسنلي) باتجاه الموقف الايجابي، على الرغم من وجود بصمات للفكر السلفي في نظرته الدونية للمرأة.

ومن خلال هذا التطور، أيضاً، يكتشف (زكريا المرسنلي)، لأول مرة، أنّ له روح. أو أنّ الحب قد غيّر هذه الروح وحررها من أنانيتها وهمجيتها، وان جوهر الحب الحقيقي هو إسعاد الآخر: المحبوب – المعشوق، كما هو واضح من هذه الفقرة: " **بودي أن أكون لطيفاً معها. لطيفاً كأنني أُعاملها بروحي. ليست روحي أيام زمان، بل روحي الآن، وذلك الشيء سأفعله لأجلها، يا ربي ساعدني أن أفعله جيداً لأجلها، لتكون مسرورة شكيبتي. ص 222** "

وكموقف محايد، وعقلاني، من المرأة كنا رأينا عند الحديث عن رواية {{الشراع والعاصفة}} – بأن علاقة الطروسي بالمرأة التي كان يعاشرها (أم حسن) تطورت إيجابياً باتجاه الزواج منها، وبهذه الخطوة أنهى غربته الروحية، بقدر ما أكد بطل تلك الرواية تفهمه الشامل للعلاقات الإنسانية من جهة، وللعلاقات الطبيعية بين البر والبحر من جهة ثانية.. أي انتهى إلى ما هو متوازن أو غير متطرف خاصة في نظرته للمرأة، ولم يعتبر (أم حسن) بغياً أو زانية بسبب معاشرتها له قبل أن يتزوجها.

المشهدية الجنسية في رواية الياطر

بدءاً أحاول أن أستميح قارئي العذر لكتابة هذه السطور في دراستي لرواية الياطر، وأوضح أنني أعتبر الحالة والحاجة الجنسية أمر طبيعي خلقها الله في أجسادنا وفي تكويننا الخَلقي لأسباب متداخلة منها الاستمتاع واللذة، أي إني غير متنسك أو متعفف، أو رافض لمعالجة هذه الحالة (الحاجة) بطريقة أدبية؛ لكنني أريد لهذه المعالجة أن تجيء فنية ودقيقة. بمعنى أن تكون جزءاً من البناء الفني للرواية وليس مجرد استعراضات وتنويعات لا مبرر لها، خاصة حين تتكرر في الكثير من الصفحات والمشاهد من دون أن تضيف للرواية قيمة حقيقية.

وقد كتبت عن هذا الموضوع حين درست رواية ((المسرات والأوجاع)) لفؤاد التكرلي

بمجلة دجلة [العدد 32 / تشرين أول 2007] واستشهدت برواية << صورة عتيقة >> للكاتبة المبدعة { إيزابيل آلندي } التي قدمت في تلك الرواية مشهداً جنسياً لا يمكن حذفه أو الاستغناء عنه وإلا أصاب الرواية ضرر عظيم ؛ لأن ذلك المشهد كان يصوّر في واقع الحال لحظات العشق المتوهجة المتوقدة (الروحية والجسدية) معاً، التي تدفع بطل روايتها لاجتراح ما هو محرم وغير مقبول دينياً واجتماعياً في علاقته مع زوجة شقيقه. وبمعنى أدق كانت الكاتبة تريد إيصال فكرتها إلى القارئ بوجود حالات قدرية أقوى من إرادات البشر، بغض النظر عن موقف القارئ أو درجة تقبله لهذه الحقيقة. وبذلك تكون قد أنقذت روايتها من السقوط في شراك الروايات الجنسية المبتذلة أو ما يسمى بروايات الجنس المحض (pornography) أدب الإثارة الرخيصة.

وإذا ما وجدنا ثمة مبرراً للكاتب الملتزم ((مينه)) في تصوير اللقاء الأول بين زكريا المرسنلي (صياد السمك) والراعية التركمانية {شكيبة } في عشر صفحات كاملة [مابين ص 71 إلى ص 80] فإننا لا نستطيع تبرير تكرار هذه المشاهد في صفحات أخرى كثيرة وعديدة، منها المشهد الجنسي في صفحة (273) وما بعدها.. ثم إعادة هذا المشهد بطريقة الاغتصاب غير المبرر، لاسيما أن المرأة متجاوبة معه [يراجع ص 276 وما بعدها أيضاً].

هذه واحدة من المآخذ التي يمكن تسجيلها على هذه الرواية خاصة، وموضوع التكرار في مجمل أدب ((مينه)) عامة. وكما يبدو لي فإن الكاتب من خلال محاولته التفلت من تهمة الكتابة الإيديولوجية وقع في مشكلة ضعف معالجته للقضية الجنسية التي كان قد تجنبها في معظم رواياته السابقة !!. غير أن هذه الرواية، بالذات، لا تخلو من نقاط إيجابية عديدة أهمها:

قدم ((حنا مينه)) كشوفات نفسية إنسانية غير مؤدلجة، أو بعيدة عن اهتماماته السابقة كما هو الحال في صفحة (115). مع التعبير عن نقطة ضعف الإنسان حين يواجه المشاكل، وعودته إلى الله أو الإيمان الديني كوسيلة دفاع نفسي، كما في الصفحات 113 + 117.. الخ

توظيف الحلم لكشف حالات نفسية تتعلق بالواقع، والآخر، وبالرمز، وبتأثيرات الحدث الروائي كما في الصفحات (106 + 107).

وظف أيضاً الحكاية الشعبية بطرق فنية دقيقة، وصحيحة، لخدمة عمله الأدبي (ص 129).

تقديم صور فنية جميلة – وأحياناً شعرية – مع تشبيهات أدبية رائعة (ص 54 +266).

2 ـ المرأة كقديسة في (بقايا صور)

بادئ ذي بدء، وقبل الحديث عن موضوع المرأة كقديسة، يتوجب عليّ طرح هذا السؤال: هل يمكن اعتبار بقايا صور رواية كما جنستها دار النشر[منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1975م]، وكما تحدثت عنها الدكتورة نجاح العطار في مقدمة ممتازة وضافية؟؟

لو عدنا إلى الدراسات المهمة التي تحدثت عن أركان الرواية وصنعتها وأنواعها، وخاصة دراسات فورسترو (أدوين موير) وبيرسي لوبوك، وغيرهم، فإننا لا نستطيع اعتبار هذه السيرة الذاتية المرتهنة بفترة قصيرة من الطفولة {بواكير الوعي } ، والتي تعتمد على لملمة ذكريات بعيدة وعميقة جداً، بمثابة رواية بالمعنى الكلاسيكي الذي تحدثت عنه الدراسات التي بحثت في شؤون رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين؛ باعتبار أن السيرة الذاتية لون أدبي آخر لا يمت بصلة إلى

« صنعة الرواية ».. وفي أدبنا العربي نماذج مازالت حية تجعل من السيرة الذاتية لوناً أدبياً رائعاً وعظيماً، ولكن تجنيس هذا اللون لا يدخل في باب الرواية، وأذكر هنا على سبيل المثال أيام (طه حسين) وعصفور (توفيق الحكيم). غير أن مهارة ((حنا مينه)) ودربته الفنية من خلال كتابة ست روايات ومجموعة من القصص القصيرة قبل **بقايا صور** هي التي مكنته من تحويل هذه البقايا من الصور، وتلك الطفولة المعذّبة، إلى انجاز أدبي يتفوق على لون السيرة الذاتية الأدبية، ويكاد أن يرتقي إلى مصاف الرواية. أو لنقل مكنته هذه المهارة الفنية من تحويل ما هو بسيط إلى مُرّكب، وما هو إنشائي إلى إبداعي، وإن كنت أرى ثمة مبالغة في عملية التقييم التي قامت بها الدكتورة نجاح العطار لهذه البقايا من الصور، وخاصة فيما يتعلق بمقارنة الكاتب بدوستويفسكي و{{فولكنر}} في موضوعة ((كسر الزمن)) أو التلاعب به كما جاء في صفحة 38 من المصدر المذكور آنفاً [مقدمة بعنوان جدلية الخوف والجرأة].

وإذا تابعنا المسعى العام الذي قامت به الدكتورة (ساندي سالم أبو سيف) في دراسة إشكالية التصنيف التركيبي لما يسمى بتداخل الأجناس، وإلقائها الضوء على نوع {{ السيرة الذاتية الروائية }}، من خلال الاستشهاد بما كتبه (عبد الله إبراهيم) ويمنى العيد (ومحمد الباردي).. الخ، فإننا نستطيع أن نصف أو نصنّف عمل ((مينه)) بما أسمته الدكتورة (ساندي) بالسيرة الذاتية الروائية؛ أي دمج الخطاب بين الروائي والراوي مع مزاوجة الذاتي بالعام، واستخدام متنوع لضمير المتكلم، وتحوّل من ضمير المتكلم إلى صيغة الجمع [يُراجع كتاب الدكتورة ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف المذكور في مصادر دراستنا].

وكما أشرنا فان ((مينه)) يسعى باستمرار لتحويل حياته الشخصية، وطفولته بشكل خاص، إلى مادة خام أساسية في أعماله الروائية والقصصية. وإذا كانت تلك المادة قد ظهرت فجة وشبه غفل في أعمال سابقة عن **بقايا صور** – وخاصة في قصة [[على الأكياس]] – فإنها تظهر هنا بطريقة فنية وإبداعية تستحق الاهتمام وتخطو بأدب ((مينه)) خطوة إيجابية نحو طموح كل كاتب عربي لتحقيق انجاز أدبي يترك بصمته الخاصة في تاريخ ومسيرة القصة العربية التي تطمح بدورها في الارتقاء إلى مصاف ما يكتب في العالم بعد أن حولت وسائل النشر والإعلام والتقنيات الالكترونية (الانترنيت) هذا العالم إلى ما يشبه القرية الصغيرة من خلال تقريب المسافات المكانية، وتداخل التجارب المجتمعية والإنسانية، وما إلى ذلك من أمور مشابهة. ولعل أبرز أشكال هذه الخطوات الايجابية، وملامح هذا التطور، يكمن في ما يأتي:

تحويل التجربة الشخصية الفردية في هذه الصور التي يرسمها ((حنا مينه)) إلى ما يشبه القضية العامة التي تعالج مشكلة الفقر والجوع والحرمان والإحباط والتشرد – خاصة في مرحلة الطفولة – بحيث لا تعود هذه القضية متعلقة بفرد محدد، بل هي تعني المجتمع عامة والنوع الإنساني إن لم أقل البشرية بأسرها !!

وكما لاحظت الناقدة (يمنى العيد) **إنّ وظيفة فتح السيرة عند ((حنا مينه)) تقوم على ما هو أبعد منها، وذلك من خلال رفع الذاتي الفردي إلى الإنساني الجمعي** [المصدر: يمنى العيد – السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة / مجلة فصول – مجلد 15 عدد 4 شتاء1997 ص13 –

نقلاً عن كتاب الرواية العربية وإشكالية التصنيف / تُراجع المصادر]. لذلك لم أقرأ في الأدب العربي مثل هذا التصوير الصادم لأشكال الفقر والجوع والحاجة الذي صوره هذا العمل الأدبي، إلاّ في الجزء الأول من ثلاثية محمد ديب العظيمة والمعنونة بالدار الكبيرة. وبمعنى أدق فان ((حنا مينه)) حوّل مأساته الشخصية الفردية إلى قضية عامة تدفع المرء دفعاً لاتخاذ موقف إيجابي مناهض للأسباب المولدة لحالات الفقر والعوز والمرض والبطالة، وكل أنواع الحرمان، حتى إذا تحوّل هذا الموقف إلى ما يشبه الاصطفاف الأيديولوجي، أو الانخراط في العمل السياسي، مما يعيد لنا أصداء المفاهيم والتعبيرات الماركسية والاشتراكية حول دور الكلمة والأدب الملتزم وأشكال النضال الاجتماعي حتى قبل ثورة **سبارتكوس** ، وسعي الإمام علي بن أبي طالب لمحاربة الفقر، مروراً بثورات وانتفاضات الشعوب في القرن العشرين، بما فيها الدموية العنيفة.

ومع إدراكي بأن هذه السطور لا تتعلق بالنقد الأدبي المهني (الشكلاني المحض) لكن تأثري بهذه الصور دفعني لكتابة هذه السطور، لاسيما وإني أعيش في قلب معمعة الحرب الأهلية القاسية الضروس داخل سورية خلال عامي 2012 – 2013 وأشعر أن الفقر والبطالة من أسباب مثل هذه الحروب التي ترافقها عمليات السلب والنهب، وتفكك المجتمع وتغيّر القيم والأخلاق، باعتبار كل ذلك بمثابة الحصاد المرّ لمثل هذه الحروب !!

المرأة قديسة حتى وإن كانت بديلة

من يقرأ بقايا صور والسطور التي كتبتها الدكتورة (العطار) عن الأم لا يستطيع أن يصف المرأة بأقل من كلمة قديسة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من أهمية وشمولية ورمز للخير والعطاء، حتى وإن اعتبرتها الدكتورة الناقدة بمثابة العنصر أو القطب السالب [الذي يمثل ويجسد الخوف] في جدلية صراع الحياة، المكونة من جدلية الخوف والجرأة، في حين اعتبرت (زنوبة) بمثابة القطب الموجب [الذي يمثل الجرأة] كما لو كانت الأم البديلة، وإن كنا قد فهمنا بأنّ خوف الأم نابع من طفولتها القلقة، ومن وحدتها، ومن شدة حرصها أيضاً على أبنائها، لاسيما وأن موقف الأب الماجن كان سلبياً بالمطلق، أو يتسم باللامبالاة وعدم الاكتراث.

هذا هو المجرى الطبيعي في الحياة. غير أن الإشكالية تكمن في تحوّل المرأة من سيئة السمعة وعشيقة للأب، كما هو حال الأرملة، إلى امرأة طيبة كقديسة ص 176 من **بقايا صور** على لسان الأم النقية ذاتها.. الإشكالية تكمن أيضاً في تحول (زنوبة) التي تمارس الدعارة العلنية، وتسكر وتعربد، ثم تصبح عشيقة خاصة للأب الخمّار الماجن، إلى امرأة فاضلة تعطي الحب والحنان لحنا الطفل ومجمل عائلته، بل ثائرة وساعية للعدالة الإنسانية والاجتماعية.

لنلاحظ هنا إن الزانية تتحول، للمرة الثانية، إلى قديسة كما تحولت من قبل الأرملة إلى قديسة، كما سمتها أم حنا ذاتها. وإذا ما دقق القارئ الكريم في(ص293)، وفي عبارة أو صفة {{ مجدلية المرأة }} ، فانه سيتأكد من صحة ما كنا قد أشرنا إليه سابقاً من وجود مؤثرات ثقافية مسيحية تقليدية في أدب ((مينه))؛ وخاصة مفهوم أو تساؤل سيدنا المسيح: **من كان منكم دون خطيئة فليرجمها !؟** وستظهر هذه المقولة وكل المؤثرات المسيحية التقليدية في رواياته الأخيرة.

غير أنّ هذه القضية تعود إلى زمن قديم، ربما أقدم من كلمة سيدنا المسيح عليه السلام، لأنها في الأصل تعود إلى إشكالية الشر والخير

في الطبيعة أو النفس البشرية ؛ وفيما إذا كان الشرّ مطلقاً – وكذلك الخير – غير أن ما يحضر ذهني باستمرار هي مناقشات الأدباء الروس لهذه القضية من أمثال تولستوي ودوستويفسكي، خاصة في روايتيّ الجريمة والعقاب و ((الأخوة كارامازوف)) لأن دوستويفسكي كان يؤمن بحقيقة وجود نقطة ضوء (أو خير) في قلب أعتى المجرمين القساة، بقدر ما يؤمن أن هنالك أناساً يمكن أن يتحوّلوا من عالم الشّر والقسوة إلى عالم أفضل.

انطلاقاً من هذا المنطق، ربما، حوّل ((حنا مينه)) المرأة من زانية إلى قديسة كما هو حال الأرملة، وكذلك زنوبة – وإلى ثائرة أيضاً – بمجرد أن وجدنا الأرض المناسبة والعوامل المساعدة لهذا التحوّل !!.. وبذلك يكون قد مسح في بقايا صوره كل ما ورد من صفات سلبية رددتها الألسن الشرقية عن المرأة خاصة في رواية الياطر، وانحاز انحيازاً كاملاً ومطلقاً إلى المرأة – وخاصة الأم – بل وجد في حنان (زنوبة) ما يشبه حبه لأمه.

وإذا ما أخذنا إشارة السيدة الدكتورة إلى مَيْل الدارس لبقايا صور ((إلى تفسيرها فرويدياً – ص 45)) بنظر الاعتبار ، فإننا لا يمكن أن نستبعد وجود عقدة أوديب – لاسيما وأن إدانة الكاتب لسلوك والده ظاهرة في مجمل كتاباته - أو ميل جنسي مبكر وغير واضح عند الكاتب نحو المرأة. أو لنقل تلازم الحاجة الجنسية مع الحاجة إلى الأمومة؛ لاسيما وأن مدرسة التحليل النفسي لا تتحدث عن المشاعر الواضحة الصريحة = أو الوعي الظاهر = بل تغوص فيما هو باطني غير منظور أو واعٍ.. تغوص باتجاه ما هو ملتبس أيضاً، كما نستشف من هذه الجملة التي خطتها يد الكاتب :

"صورتا الأم وزنوبة بقيتا سالمتين. لقد أحببتهما بكل أعصابي. انقلب بغضي لزنوبة، منذ الليلة التي نمت في حضنها، إلى حب، قد يكون، في اللاشعور، مشبوهاً، لكنه، في الشعور، كان بريئاً، تعمق بالحدث الذي وقع لها، وتوهج بالإعجاب اللامحدود لتضحيتها غير المطلوبة، وغير المنتظرة، إلا إذا كانت رد فعل كامن أيقظه وفجره التحدي – ص 295 "

ومع أن مجمل دراستنا لأدب ((حنا مينه)) تنتهج أسلوب وطريقة المنهج الاجتماعي النقدي المعتمد على تحليل العينات المدروسة على ضوء مدرسة ((النقد التطبيقي)) المباشر ، لكن هذا الأمر لا يحول دون الإشارة إلى هذه النقطة التي تتعلق، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بموضوع [**المرأة في أدب حنا مينه**] باعتبار أن النفس البشرية أكثر من مجرد جبل جليد عائم، المخفي منه أكثر بكثير مما هو ظاهر، حتى وإن كان هذا الجبل عظيماً وكبيراً إلى حدّ الإعجاز المدهش !!

3ـ المرأة الغربية وصراع المفاهيم بين الشرقيين والغربيين

رواية (النار بين أصابع امرأة) الصادرة طبعتها الأولى عن دار الآداب 2007 هي الوحيدة التي تتناول المرأة الغربية، كما أن بطلها أو شخصيتها الذكرية المحورية هو الوحيد الذي يعرّفه أو يقدمه الكاتب بأنه ((أردني الجنسية والمولد/ ص170)) رغم أنه يحمل كل صفات شخصية ((حنا مينه)) المكررة في كل رواياته وقصصه القصيرة السابقة، وبعض أجزاء سيرته الذاتية.

وكما هو واضح، فإنّ أية رواية من رواياته لا تخل من الشخصية المحورية – وبالذات

الذكورية – والتي تنهض عليها كل أعماله الروائية والقصصية، كجزء من انطلاق الكاتب من تجاربه الذاتية الشخصية، كما لو أن الذات المتضخمة تشعر أنها مركز الكون !!

وبغض النظر عمّا إذا كانت شخصية {أبهم القمطور} أردنية أم سورية أم عربية بشكلها وسلوكها العام، وعما إذا كانت مرتبطة بشخصية أو ذات ((حنا مينه)) أم لا، فان ما يعنينا هنا في هذه الرواية هو قضية وطريقة طرح المرأة الغربية كنموذج أو كصراع للمفاهيم بين المثقفين المنحدرين من أصول برجوازية إن كانوا شرقيين، كما يجسدهم التاجر المثقف { أبهم القمطور } ، أو كانوا غربيين كما تمثلهم عائلة طبيب الأسنان المجري (الهنغاري) « أندراش تكاكتش » وزوجته السيدة (مارغريت) وابنته [غبريلا] المرأة في نحو " **الخامسة والعشرين من عمرها** " كما يصفها المؤلف، والتي تعمل كمدرّسة للموسيقى.

ولنلاحظ ما يلي : **أولاً** إنّ أجواء الرواية والمكان الذي تدور أحداثها فيه هو أوربة، وبالذات [[بودا بست]] ، كما نلاحظ **ثانياً** أنّ الرواية تحاول أن تجعل العلاقات الاجتماعية هي الهدف الأساس من كتابتها، على الرغم من وجود أفكار ومفاهيم فكرية وسياسية محشورة حشراً فيها. ولذلك نرى أن الرواية تميل إلى الاعتماد على المدارس النفسية السايكولوجية وبعض تحليلاتها على عكس اهتماماته، وإن كان قد بدأ يهتم، منذ رواية **الياطر** ، بهذا الجانب وأدخل فيه المشهدية الجنسية، وركز على علاقة الذكر بالأنثى، كما كنا قد كتبنا في سطور سابقة.

ثالثاً إنّ المشهدية الجنسية تتكرر، هنا، عدة مرات في خيال وذهن السيدة (مارغريت) التي تبدو في الرواية كما لو كانت حيوانة شبقة، لا تراعي أية محرمات؛ ولا حتى مصلحة ابنتها كما في صفحة 186 / 187.. كما تتكرر هذه المشاهد الجنسية مرات عدّة في واقع علاقة {أبهم} بغبريلا، كما في صفحة (210) وما بعدها، وكذلك في صفحة 218 وما بعدها أيضاً.

ولأنّ الكاتب هدف إلى إبراز قضية محددة من قضايا العلاقات الاجتماعية، خاصة بين الذكر والأنثى، محاولاً معالجة بعض العقد النفسية والسلوكيات الجنسية الشاذة، فانه سعى لأن يبني روايته بناءً فنيّاً خاصاً لتسليط الضوء على هذه العقدة النفسية، وإنّ ظلّ هو الراوي العليم التقليدي الذي سرّد كل رواياته السابقة من خلال صوت واحد، ذي نغمة واحدة، حتى وإن تداخلت بعض أصوات أبطاله مع صوته.. سعى إلى ليّ عنق الشخصيات والأحداث بالطريقة التي تخدم هدفه، فبدت لي الرواية بمجملها مصنوعة بطريقة افتراضية، تمثيلية مختلقة، وخاصة بعض المشاهد المسرحية التي تقصد الإثارة السمجة، أو غير المعقولة، كما في محاولة إدعاء الأب برغبته في قتل { أبهم } رغم أنه متضامن معه، ومعجب بشخصيته، ويريده زوجاً لابنته (يراجع القارئ العزيز صفحتيّ 148 + 149) ؛ وذلك بغض النظر عمّا إذا ما كانت هذه الوقائع والمجريات قد حدثت في حياة الكاتب أو حيوات أحد أصدقائه من الأردنيين أو غيرهم !!

وكجزء من المشهدية المسرحية التي بنى عليها الكاتب سطوره، فقد أكثر من الحوار المسرحي والمناقشات الفكرية الطويلة التي أخذت صفحات عدّة من الرواية، إضافة إلى طريقة الإقحام التعسفي لهذه الأفكار والحوارات والمفاهيم والمواقف.

وكما أسلفنا في سطور سابقة، فان أهمية الرواية لا تتجسد في درجة صدقها وتطابقها مع

الواقع المعيش، بقدر ما تسمو بطريقة بنائها وبقوة ومعقولية صنعتها؛ ولذلك بقيت المسافة القديمة قائمة في هذه الرواية بين إحباط الشكل الهندسي وتقدم المنظور الإنساني.

غلبة الصوت الأحادي المنفرد

وأعتقد جازماً أنّ نقطة الضعف الفنية الأساسية (الرئيسة)، هي غلبة صوته الشخصي: صوت ((حنا مينه))، الإنسان والسارد معاً، على بقية أصوات شخصياته ونماذجه، إنْ لم نقل أنه لا يملك ربما أي تصوّر كافٍ عن مفهوم « تعدد الأصوات »، بل ويغلط حين يجعل (غبريلا) تتحدث بلسانه وصوته كما في صفحة (92).

ومع أن دراسة الدكتور (محمد نجيب التلاوي) عن وجهة النظر في روايات الأصوات العربية اقتصرت في جانبها التطبيقي على بعض الروايات المصرية فقط، لكنها بمجملها تقدم لنا تصوّراً مهماً بالنسبة لأهمية محاولة تجاوز سلطة المؤلف (الراوي) من أجل تطوير السرد الروائي، وهو الهدف الأساس وراء ظهور « **رواية الأصوات** ». هذا بالطبع إضافة لرغبة الكتّاب المجددين في الاستفادة من الأجناس الأدبية والفنية المجاورة، وخاصة استخدام الحوار المسرحي (أصوات متحاورة) والمونولوج – كشف عن الدواخل وبوح وتنوير.. استثمار اللغة الموسيقية: تبديل وتغيير النغمة والإيقاع، ثم تكرير اللازمة.. استثمار الرسم وبراعة التلوين وحسن الألوان، إضافة إلى الاستفادة من تقنيات الفنون البصرية والسمعية وخاصة السينما والتلفزيون.. إلى آخر هذه القائمة من الانجازات الإبداعية التي حررت الرواية من شكلها التقليدي، ومن الصوت الأحادي الجانب، الذي ميّز السارد كلي المعرفة.

وهكذا يرى د. (التلاوي) إنّ « **رواية الأصوات** » تتحرر من الرؤية التقليدية للراوي فتغتني ((بالتنوع الصوتي وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية. ولا إلى رؤية أحادية تذيب التنافرات الكائنة في واقعنا المعاش... فرواية الأصوات ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على الأصوات، ولم تحجّم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها... وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائي المتميّز القادر على تجاوز ذاته وعلى التعمق في الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية، **وهي درجة إبداعية صعبة**، ولذلك وجدنا عدداً قليلاً من الروائيين هم الذين أقدموا على كتابة رواية الأصوات - ص 108 من كتاب د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية / منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق 2000 م)).

هذه الدرجة الإبداعية الصعبة هي التي افتقرت إليها معظم روايات ((مينه))، وخاصة هذه الرواية، التي استخدم بها أصواتاً مختلفة لكنها ظلت فنياً تعبر عن الصوت الأحادي المنفرد للمؤلف ذاته !!.. ولعل التسرع في كتابة هذه الرواية، وعدم الدقة الفنية، جعلت {أيهم} يخلط بين الأسماء؛ فهو يتكلم مع (غبريلا) ويناديها أو يسميها باسم أمها (مارغريت)، كما ورد في صفحة [188 – السطر السابع].

هذا التسرع، وعدم الاهتمام الزائد في طريقة البناء، يؤدي أحياناً ليس إلى التشتت والتبعثر في مقومات أركان الرواية فقط، بل ويدفع أيضاً إلى التناقض كما في صفحة رقم (128) حين تسرد (غبريلا) في يومياتها حكاية قضية هجران والدها لوالدتها فتكتب ما يلي: **((فلما كبرت، وتزوجت، جاء الفرج، هجرها دون أن يتخلى عني وعنها))**، في حين كنا قد علمنا في صفحات سابقة [صفحة 53 وما بعدها] إنّها كانت طفلة – أو في الثانية عشرة من عمرها

– حين تم الاتفاق على الهجر وليس بعد أن تزوجت !!

ورغم هذا الحكم النقدي، فإننا لا نستطيع أن نبخس مقدرة ((مينه)) وقدراته الفنية حين يُزاوج (يماهي)، في أحيان نادرة، بين الأصوات [= بوعي منه أو بغير قصد =] فيكتب سطوراً ومقاطع لا أحلى ولا أجمل كما يقال في بعض التعبيرات الأدبية. ولذلك وجدت في هذه الرواية صفحة جميلة جداً، وفنية، حين زاوّج (ماهى) المؤلف بين صوت السارد كلي المعرفة وبين صوت (مارغريت) الذي هو عبارة عن مونولوج وهي في حالة سكر.

غير أن مثل هذه الصفحات والمقاطع والسطور قليلة ونادرة ولا نستطيع إصدار حكم نقدي على ضوئها لصالح عموم أدب ((حنا مينه)) الذي يعاني من احباطات وتعثرات في أشكاله الهندسية وأبنيته الفنية، الأشكال التي تولّد الحلة الأبهى التي هي الشكل أو المعادل الموضوعي لما أطلق عليه أفلاطون اسم أو صفة **الجمال**، ذلك حتى في رواياته المتقدمة الأخيرة ، رغم تقدم منظوره الإنساني الاجتماعي: السياسي والأخلاقي على حد سواء ، من دون أن يوقعنا هذا الأمر أو الحكم النقدي بالتناقض والذبذبة لأننا في واقع الحال لا نقدم شيئاً من عندياتنا وإنما نسعى فقط لمتابعة كتابات ((حنا مينه))، وتسليط الأضواء عليها ، حين يصعد بنا إلى الذروة أو حين يهبط بنا في بعض مفارقها !!

أصل الحكاية

رواية (النار بين أصابع امرأة) تحكي عن علاقة رجل عربي بامرأة غربية، إذ يحلّ الوافد {أيهم القمطور } نزيلاً في الطابق العلوي من بيت السيدة (مارغريت) حيث تتنافس السيدة وابنتها على إقامة علاقة جنسية معه، رغم سلوكه الغريب المتسم بالفضاضة والتهور والغموض، حدّ الخشونة والتوحش (ص 142).. كما تحكي الرواية عن وجود عقدة نفسية عند السيدة (مارغريت) وتتجسد هذه العقدة في استمتاعها بالتلصص على الممارسات الجنسية لابنتها، والتلذذ من خلال سماعها لأنينها أو توجعها وتنهداتها وصرخاتها عند الوصول إلى ذروة النشوة في السرير، كما يظهر من خلال صفحات كثيرة من الرواية (ص24/28 +125)، بل وبرغبتها في أن تكون هي البديلة عن ابنتها.. ثم **«أن الأم التي في عمر السيدة مارغريت، قد تتشاكل فيها المشاعر الحسية، فتسرّ لأن ابنتها، وليست هي، في سرير هذا الرجل، وعندئذ تدخل في عقدة تناقض نفس رهيبة – ص 28 ».**

إنها تريده لنفسها رغم فارق العمر بينهما : " إنها، في لعبة خبث اللاشعور، تريده، تتمنى أن تكون له - ص 39 "..... وأحياناً يجنح خيالها ويشطح لتفكر في إمكانية أن يجمع {أيهم} بينها وبين ابنتها في فراش واحد كما يعنّ لخيال ذهنها المريض الذي يصوّر العملية بما يشبه المشهدية الجنسية الإباحية في صفحة (186)، بل إنّ الرواية تسعى لمناقشة القضية القديمة التي طرحها المبدع **سوفوكليس** والتي استخلص منها ((فرويّد)) عقدة أوديب. هذا بالإضافة إلى الإشارة لعقدة **الكترا** من خلال تصوير علاقة الابنة (غبريلا) بأبيها كما يظهر في صفحة (197) ، أو الحديث المباشر عن هذه العقدة من خلال الحوار بين { أيهم } وغبريلا في صفحة (194).

غير أن أهم ما في الرواية – أو الذي يعنينا منها بالدرجة الأولى – هو نظرية الصراع في الرؤية إلى المرأة ما بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي، وتذبذب الشخصية المحورية // وكذلك

السارد // بين رؤيتين متناقضتين، إحداهما تقليدية شرقية قديمة، وأخرى غربية أو نظرة إنسانية متحضرة.

الصورة السلبية للمرأة الغربية

يبدأ الكاتب في تقديم صورة سلبية أولاً للمرأة الغربية، من خلال تصوير العلاقات الاجتماعية المفككة هناك؛ بسبب الإباحية الجنسية أو عدم التوافق بين الأزواج كما هو حال طبيب الأسنان الذي هجر زوجته (مارغريت) واستقل بعلاقات نسائية في عيادته أو في شقته، في حين راحت زوجته المهجورة – حسب نظام زواج الكاثوليكيين الذي لا يسمح بالطلاق – تلتقط ما يحلو لها من الرجال، وتقيم علاقة غير شرعية مع الأفّاق المتشرد المبتز ((أندرياش تيودور))، وتتبجح بلذتها معه (ص25 +49). إذ أن الأم يلذّ لها أن تسمع فحيح ابنتها في سرير الخنى، والبنت يطيب لها أن ترى من ثقب القفل، والضوء ينير الغرفة، كيف تتعاطى أمها الجنس، والمهارات التي اكتسبتها من قراحتها في هذا المجال (ص 40)... وكذا حال الابنة المهجورة من قبل زوجها الذي يُدرّس الموسيقى في ألمانيا كوسيلة للخلاص من قيود الزوجية واللعب على هواه..الابنة التي تتخذ لها عشيقاً اسمه {{ غابور مولينار }} وسيكون حتفها على يدّ هذا العشيق من أرباب السوابق، الذي سيهرب من السجن ويقتلها في نهاية الرواية !!

بالطبع إنّ الجميع يعرف ويعلم حقيقة العلاقات الاجتماعية والأسرية في الغرب، خاصة بين الذكر والأنثى، غير أن العيب في أمر المعالجة هو التعميم أو رسم صورة بانورامية شاملة ومطلقة في ضبابيتها ورماديتها، كما لو أن الغرب يخلو من الفضيلة أو العلاقات الاجتماعية والأسرية السليمة التي يربطها الحب والأثرة والتفاني والإخلاص، وما إلى غير ذلك من الصفات الإنسانية الحميدة (؟!!).

صورة المرأة الشرقية

أما بالنسبة إلى المرأة الشرقية فإن الرواية تقدم صورة سلبية سوداء أيضاً عن المرأة الشرقية باعتبارها جارية، جسد يباع ويشترى، قطيع حريم، وإنّ الرجل يستطيع أن يتزوج نساء عدّة (ص 157)، وأنها تضرب وتُهان وتُعامل بقسوة ووحشية – وأحياناً تذبح غسلاً للعار كما هو مذكور في صفحة 195- وأنها غالباً ما تظهر كزانية أو بائعة هوى، امرأة لعوب، غدّارة بلا قلب.. إلى آخر هذه القائمة من الأمور السلبية التي تعطي في نهاية المطاف صورة ما عن كل ما تعانيه المرأة من ظلم في الشرق (ص 199).

كما يستشهد الكاتب من خلال صوت السارد حيناً، أو من خلال صوت (غبريلاّ) أحياناً أخرى، بكتاب ألف ليلة وليلة أو بعض من قصص ذلك الكتاب، وبمسرحية عطيل لشكسبير، وبالتاريخ القريب للدولة العثمانية - خاصة السلطان حميد الثاني - وإن كان الكاتب يحاول أن يفتح كوة الأمل والحلم في إمكانية تغيير واقع المجتمعات الشرقية وموقفها من المرأة وخاصة بعد أن دخلت المرأة ميدان العمل كجزء من حركة التاريخ الايجابية، أو هذا ما يعبر عنه الدكتور « أنداش »، كما لو أن حديثه في (ص157) يمثل صوت العقل والمنطق.

غير أن موقف { أيهم } من المرأة، ومن الحب، يتسم بالتناقض. فتارة نراه يرفض الواقع الشرقي القديم السيئ ، وموقف معظم الشرقيين السلبي، كما في صفحات مثل (195 + 198) في حين نراه، تارة أخرى، يمارس هذا السلوك عملياً ويعبر عنه

نظريّاً في بعض العبارات والجمل والصفات التي يمنحها للمرأة باعتبارها مخلوقاً يتسم بالشر، أو أنها لبوة (ص 258) أو أفعى، وأفعى سامة وقاتلة: « **ليونة الأفعى التي تكمن في حجرها، ومن حجرها تلدغ ص93** »، بل إنها ((أفعى الأفاعي)) كما ورد في صفحة (227)..... ويلصق بها صفة الفحيح ذات الطابع السلبي – وهي من أسوأ صفات الأفعى طبعاً – أثناء ممارستها الجنس.

أما على صعيد السلوك العملي لأيهم، الشخصية الذكرية الرئيسة / الأساسية في الرواية، فإننا نحيل القارئ إلى صفحة 145 ليلمس وجود حالة غطرسة واستعلاء بلا مبرر.

كما يتجسد لنا هذا الوافد الشرقي {أيهم} في مشهد مسرحي أو تمثيلية غير مبررة، وغير معقولة، حين يصفع { أيهم } غبريلاً فتصفعه وتسبه باعتباره ((الشرقي المتوحش – ص222)) إضافة إلى صفة الهمجية والحقارة (ص 223). وإن كان المؤلف يحاول أن يبرر سلوك { أيهم } أو يعطيه شكل صراع وتصادم الحضارات، أو تعارض في النظرة الفوقية الغربية التي تنطلق منها (غبريلاّ)، وكذلك نظرة {أيهم} الدونيّة إلى (غبريلاّ) في صفحة (227) ، لكنني لم أستطع أن أفهم موضوع الفوقية والدونية في لحظة شجار – غير مبررة أصلاً – بين عشيقين: ذكر وأنثى ؟! ؛ لهذا بدا هذا الرجل العربي سخيفاً، لأنه كثيراً ما يفعل ويندم على فعلته: ((استشعر أيهم ندماً على فعلته – ص 234)). معتبراً أن عصبيته كانت وراء تصرفه بطيش (ص 235). ولهذا أيضاً كان من حق القارئ أن يطرح السؤال عن الفارق الكبير بين معالجة الكاتب السوداني **الطيب صالح** في رواية موسم الهجرة إلى الشمال لهذه القضية، وبين معالجة ((حنا مينه)) الضعيفة هذه ؟!

مع إنّ مسرحية شكسبير الشهيرة عطيل تعالج بشكل أولي موضوع الغيرة الشرقية أو قضايا الشك والطهر والدنس بطريقة تبدو كما لو أن ثمة صراعات بين الحضارات، أو تصادم في الأفكار والأخلاق، غير أن إقحام هذه المسرحية في رواية (النار بين أصابع امرأة) وإعطاء معلومات مباشرة ومستفيضة عن المسرحية، كما في صفحة (260). إضافة إلى ما كتبته (غبريلاّ) في يومياتها عن المسرحية – [الواضح أنها يوميات السارد حنا أكثر مما هي يوميات فتاة أوربية] – .... أقول إنّ إقحام هذه المسرحية المعروفة في قصة لقاء عادي بين رجل شرقي وامرأة غربية لا دخل له في موضوع الصراع بين نمطين من الحياة والرؤية. كما أن هذه اليوميات تخلط بين أفكار (غبريلاّ) وبين أفكار ومقولات وتشبيهات السارد / الراوي كدليل آخر على انتفاء وغياب مفهوم تعدد الأصوات عند ((مينه))، واعتماده على صوته الواحد حتى لو حاول أن يحشر في صفحة واحدة آراء مختلفة ومتناقضة، أو وجهة نظر الأب والأم وابنتهما، فإنّ اللغة والنغمة تظل واحدة في الصفحة ذاتها: لغة ونغمة الكاتب (ص117).

((عطيل، في مسرحية شكسبير الشهيرة، عشق ديدمونة، ومن غيرته المرضيّة عليها، خنقها بين يديه القويتين، ثم راح يبكي عليها !)).

أنا، غبريلاّ أنداش تكاتش، أكتب في هذه اليوميات في دفتري، في ساعات ما بعد الظهر، التي كان علي أن أنام فيها، فجفاني النوم، متسائلة مع مكسيم جوركي: يا نفس، ماذا ستكونين غداً ؟ وماذا يخبئ لك الغد ؟ مبشّرة بالعشق مثل كسرى أنو شروان، باكية عليه مثل غوته، ساكبة العطر على قدميْ من أعشق مثل مريم المجدلية، باسطة جلدي تحت قدميه مثل ناظم حكمت، مثيرة الغيرة المرضيّة في قلب عطيل مثل ديدمونة، أنا من أعشق ؟ وهل

من سبيل إلى هذا الذي أعشق.. لو كان، لو جاء، لو رمقني بطرف عينيه، لو أومأ إيماءة واحدة، تكشف عمّا في سريرته نحوي ؟!...... الخ ويستطيع القارئ الكريم الاستمرار في قراءة هذه الصفحة وما بعدها من صفحات ليصل إلى الاستنتاج الذي كتبناه في السطور القليلة السابقة ذاته: خلطة أصوات وأفكار بلغة واحدة، وإيقاع نغمة واحدة، غالباً ما تتكرر وتعيد إنتاج نفسها.

لذا أرى أن المسافة الفنية بين رواية **الطيب صالح** وبين هذه الرواية، كبيرة جداً، وبعيدة جداً، بعد الشرق عن الغرب رغم أنهما يعالجان القضية ذاتها تقريباً: هجرة الشباب العربي إلى نساء الغرب !!

ومع أن قراءتي لرواية (موسم الهجرة إلى الشمال) قديمة، غير أنني أتذكر جيداً قوّة الشّد الدرامي في طريقة بنائها المتماسك، وعدم وجود استطالات وزيادات وتكرارات فضفاضة؛ ولذا أعتقد أن كتابة رواية واحدة مسبوكة ومتماسكة أفضل من كتابة عشرين رواية مهلهلة البناء، حتى وإن كانت الروايات تقدمية ومليئة بالأفكار الفلسفية والإنسانية العظيمة النبيلة !!

لا يطرح ((حنا مينه)) موضوعة الحب كوسيلة أو طريقة معالجة لإشكالية المرأة، بعد أن ذكر أسباب انحطاطها عبر مراحل التاريخ ومنها مرحلة << عهد الأمومة >> الذي يستفيض في الحديث عنه بما يشبه الخطاب الأيديولوجي الذي لا يناسب بناء الرواية - كما في صفحة (85) + (102) - بل يعتبر أن الثبات ((على ذروة جبل الحب غير ممكن))، وأنّ الحب لا يعيش إلاّ إذا كان شهوانياً [كذا..!! ص - 53] ؛ ولذلك يعتقد { أيهم } إن الزواج يفسد الحب، وبإصرار مكرر، من دون أن نعلم لماذا [؟!كذا.. !!] ويحاول التملص من الزواج

مخاطباً (غبريلا): **((حين تصبحين زوجتي، ستفقدينني كحبيب، وأفتقدك كحبيبة ! ص – 249))** ؛ بله إنّ الزواج يقتل الحب، كما قرأنا في صفحة (30) من دون إمكانية التمييز فيما إذا كان هذا التعبير يعود للمؤلف / السارد أم للدكتور « أنداش ».

ومن خلال حوار بين { أيهم } وغبريلا (أو البطل والبطلة كما في المشاهد التمثيلية) يصرّح { أيهم } بأنه **لا قلب له** (ص 130).. في حين تثبت التجربة الإنسانية أن الحب هو أساس الحياة، وسبب لاستمرارها، وإلا فسدت هذه الحياة وانتهت على وجه البسيطة !!.

4 – امرأة تجهل أنها امرأة

في رواية {{ امرأة تجهل أنها امرأة – دار الآداب / الطبعة الأولى / 2009 }} ميل صريح لإدانة المرأة كأنثى أو نوع بشري، أو كعودة لسيادة الأفكار الشرقية.. حيث نظر { نمر صاحب} بطل هذه الرواية، أو الشخصية المحورية الذكورية فيها، إلى المرأة باعتبارها مخلوقاً منحطاً، منحصراً في قوة وتأثير طاقة اللبيدو داخل جسده، متسائلاً:

" ولماذا لا تتبدّل رثيفة وهي فتاة ؟ هي أنثى، هي امرأة تبحث عن رجل، والبحث عن رجل يصير في انحدار سلّم التبديل، بحثاً عن رجال، وهذا منطلق السقوط المؤدي إلى جحيم اللذة، ومن ثم اللذائذ على حساب الكرامات.. ص 210".

هذا هو المفهوم الشرقي، الأحادي الجانب بعينه ؛ لأنه يحدد العيب في الأنثى كمخلوق أو نوع في حين يمكن أن يكون بعض الرجال بمثل هذه الصفات السلبية وأسوأ، على الرغم من أن البطل أو السارد يتفهم طبيعة العلاقة بينهما أو المشكلة الجوهرية التي يحددها بما يلي :

- أنا أفهمك تماما يا رئيفة.. قلبك معي وشهوتك الجسدية مع غيري (ص 221)، مع اعتراف بعجزه الجنسي كما في صفحة (129) رغم وجود مشاهد جنسية في الرواية تتناقض مع هذا الاعتراف (كذا..؟؟!).

وبهذا يكون جوهر المشكلة هي عدم التكافؤ الجسدي الجنسي. فإذا كان البطن يجوع، فلماذا تلك النقطة في أسفل بطن المرأة لا تجوع؟ (ص 219).

تعبير عن تناقض داخلي

لعل هذه التساؤلات تعبر عن التناقض الصريح في مشاعر ومفاهيم وأفكار { نمر صاحب } المُقدّم هنا باعتباره كاتباً مشهوراً يأخذ كل صفات ((حنا مينه)) التي ذكرناها في سطور سابقة، أو المعادل الموضوعي للمؤلف خالق النموذج الروائي (البطل). غير أن نقص الحب أو عدم قدرة هذه الشخصية المحورية على الحب، كما ورد في اعترافاته الصريحة في صفحة (190) هو السبب الحقيقي وراء فشل هذه العلاقة وانتهائها نهاية سلبية سيئة، إذ أن عطاء الحب الحقيقي، والألفة، يمكنهما أن يكونا التعويض المباشر وغير المباشر معاً لعدم التكافؤ الجنسي.. الحب بدل المال، كما في معظم العلاقات الشرقية التي تحوّل المرأة إلى سلعة، بضاعة قابلة للشراء، وهذا ما يظهر جلياً من خلال الحوار الطويل بين الشخصيتين المحوريتين الأساسيتين في الرواية (الذكر والأنثى – نمر ورئيفة). إذ تبدو المرأة ذات دوافع مالية واضحة، والعملية بيع وشراء كما هي حالة العلاقات الشرقية التقليدية، خارج نطاق ما يسمى بالحب السامي، العفيف، من دون دوافع مصلحيه مالية خالصة (ص137 /139).

بالطبع لا نستطيع تعميم هذا الرأي على كل الحالات الإنسانية. ففي علم الاجتماع ثمة مسافة واضحة بين ما هو مطلق وما هو نسبي، أو مابين ما هو شائع (عام) وما هو استثنائي. ولكن فقط رغبت في الإشارة إلى أن البغي (بائعة الهوى) ليس بالضرورة أن تولد وتموت ضمن هذا الإطار أو القالب (النموذج النمطي)، وإنّ النفس البشرية أوسع وأعمق بكثير مما اعتقده أو ظنه { نمر صاحب } من كونه ((صار، بخبرته الضليعة في علم النفس، قادراً على كشف كل ما تحسبه رئيفة مستوراً في تصرفاتها – ص 126)).

إنّ المرأة يمكن أن تكون عاهرة أو بائعة هوى نتيجة الظروف الاجتماعية والحاجة المادية أو الجنسية، ولكن ليس بالضرورة أن تبقى عاهرة من المهد إلى اللحد كما توحي به هذه الرواية في أكثر من مقطع بدءاً من صفحة (103): << **وحكم بأنها عاهرة، وإنّ ممارستها العهر ليست بنت أمس أو ما قبله** >>، وما بعدها من صفحات [خاصة صفحة 104].

كما تظهر هذه النظرة الدونية، أو الحكم المطلق في صفحة (210) باعتبار أن سلوك المرأة = تبدلها مثلاً = يعود إلى كونها أنثى، كما لو أن التبدل والتغيير لا يصيب الرجل (كذا !!)…. ومع أن { نمر } يصرّ على أن رئيفة عاهرة، لكنه لم يجزم فيما إذا كانت عاهرة خصوصية أم عمومية كما يتساءل في صفحة (110). وأظن أن مثل هذه العقدة النفسية لا تصلح لأن تكون عقدة رواية بالمعنى الشائع لصفة الرواية؛ وإن كان لها أن تكون كذلك فربما ستنجح بيد روائي متخصص في هذا الضرب من الروايات النفسية.

وكجزء من هذا الظن، القريب إلى اليقين، فإن الكاتب يزودنا بمقاطع صريحة وواضحة تعبر عن موقفه المتناقض من المرأة على العكس

من **قاسم أمين**، المفكر المصري النهضوي، الذي وقف موقفاً أيديولوجياً ثابتاً من المرأة.. موقفاً تقدمياً يلامس الحقيقة الموضوعية ويقترب منها، معتمداً المنهج العلمي في التفكير لتقرير حقيقة أن الرجل والمرأة مخلوقان متساويان ومتعادلان رغم الاختلاف البيولوجي أو الوظيفي بينهما، وإنّ انقسام المجتمع إلى طبقات وفئات ومصالح متناقضة وبالتالي ظهور الأفكار والشعائر والشرائع وتكريس هذا الانقسام وراء كل الصور السلبية التي تحط من قيمة المرأة، وتجعلها مخلوقاً ثانوياً هامشياً.

إنّ التناقض في الموقف من المرأة يسود في هذه الرواية أكثر من غيرها، وثمة صفحات كاملة وحوارات تشي بوجود هذا الموقف المتناقض بشكل واضح وصريح كما في صفحة (115)، مما يدفع رئيفة إلى اتهام {نمر صاحب} بأنه **عدوّ المرأة** فيجيب بما يلي ((لا عدوها بغير تحفظ، ولا صديقها بغير تحفظ أيضاً)).

وهكذا نرى أن ((مينه)) يكرر في هذه الرواية معظم ما كتبه في رواياته السابقة، وخاصة موقفه المتناقض من المرأة، وصفاتها السلبية على وجه التحديد والخصوص، مثل:

- المرأة كداعر، كما في صفحات (31 + 91 + 99....الخ).
- المرأة كأفعى، وسماعه لفحيحها في السرير (ص 32 +69 + 204).
- المرأة كعنصر أنثوي، غريزي خالص، كما في صفحة (23).. أو قحبة [مبصقة للرجال الأنذال من كل صنف / ص 128].
- المرأة كعنصر أدنى من الناحية الإنسانية (نراجع صفحة 71 + 190).
- إنها منفعيّة ((أخلاقها في خدمة مآربها – ص 71)) + ص 189 / 190
- المرأة باعتبارها وجهي ورقة: سوداء وبيضاء، كما في صفحة (110).

إنّ العيب في نماذج ((حنا مينه)) الذكرية، أو شخصياته المحورية الرجالية، يعود إلى **نقص الحب**، أو المفهوم الخاطئ للحب حيث يعتبره {نمر صاحب} بمثابة مغامرة، كما في صفحتيّ (16 + 19).. أو وجود تبرير لانشغاله عن الحب بالسياسة (كما في صفحة 67)، وكأنّ الحب مجرد مهمة حياتية، أو كما لا يمكن المزج بين السياسة والحب (كذا.. !؟).. أو في بعض الأحيان يحاول المؤلف إظهار رغبة بطله في اتخاذ موقف التعفف [[موقف المثقف المتعالي]]، (ص 100 + 102)، مقابل سلوكه الداعر الاباحي كما صُوّر في مشاهد جنسية متعددة ذكرنا صفحاتها سابقاً.. أي الموقف ونقيضه في آن واحد !!

المرأة في رواية الدَقل

في قراءة متأخرة لرواية الدَّقل، التي هي الجزء الثاني من حكاية بحار، وجدنا أن الموقف من المرأة لا يختلف في هذه الرواية عنه في معظم كتابات ((حنا مينه))، إذ تظهر الأم فيها كقديسة – بشكل مطلق - على العكس من معظم النساء اللائي يظهرن إما خائنات لأزواجهن كما هو حال الشابة ((عزيزة))، أو جنسيّة هستيرية داعرة مثل (كاترين الحلوة)؛ ولذلك يصفها زوجها البحار {{ الريّس عبدوش }} بالعاهرة (صفحة 297 من رواية الدّقل – الطبعة الخامسة / دار الآداب – بيروت 2006)... في حين أنّ البحار القديم « صالح حزوم »، الذي هو والد سعيد [بطل الدّقل أو الشخصية المحورية في الرواية، والذي يقوم مقام السارد أيضاً] كان قد طردها من مدينة مرسين رغم أنها عشيقته، وربما خانته مع الضباط العثمانيين الذين يدفعون المال أكثر !!

بل إنّ {{ الريّس عبدوش }} يتساءل في لحظة تأمل: " **لكن هل أقتل سعيد ؟ وإذا عاد والده غداً ؟ أقتل الوالد أيضاً ؟ سلسلة من الجرائم من أجل امرأة ؟ آه أيتها القحبة !. كان عليّ الاّ أعلق في شباكك منذ البدء. كان عليّ الاّ أغفر ماضيك القذر. ما أنت إلاّ أفعى، أنت شرٌ من الأفعى. ص 299** ". ثم يتكرر وصف المرأة بالأفعى تارة، وبالثعبان الذي في جسدها تارة أخرى (ص 305)، أو بالفرس الجموح التي تحتاج إلى خيّال يشكم جموحها كما في صفحة (301)، أو الفرس البَطِرة التي لا يكفيها ريّاس واحد (ص 280).

يتوجه الاتهام إلى المرأة في هذه الرواية باعتبارها وراء كل رذائل الحياة: " المرأة – قال في نفسه – تفسد كل شيء، وتقلب صداقات الرجال إلى عداوات. ص 300 ".

كما أنّ المرأة – خاصة الجميلة – فتنة، والحاجة الجنسية إليها مشكلة: " **يا إلهي ! كم هي لذيذة المرأة الجميلة وكم هي مُتعبة !! ص 315** ". وهي مثل البحر متقلبة، أو إنّ البحر كما يصفه السارد (على لسان سعيد) مثل المرأة ((لا تعرف حرده من رضاه – ص 301)).

وكاترين رغم أنها حلوة ومشتهاة، لكنها متهتكة كما تظهر في هذا المقطع: " كاترين، بخلاف أم سعيد، كانت سعيدة بما حدث. استعادت في بأس الابن بأس الأب. كانت راضية حتى لو قُتل سعيد في معركته مع (زنيبة / عامل الميناء المتشرد أو الآفاق). تنتشي حين يتقاتل الرجال لأجلها. تعطي نفسها بسخاء للفائز منهم. تجد في الفحولة، المقترنة برجولة، مناها. لا يهمّها من يَقتل ومن يُقتل، بقدر ما يهمها أن يكون ثمة قتال، وأن تكون هي موضوعه. تهيج عندئذ حتى درجة الغلمة. __نارها لا تنطفئ بالماء بل بالدم.__ وها هو سعيد، منذ المقابلة الأولى، يسفح دمه قرباناً لركبتها، وانتصاراً للريس البعيد، الذي يسرّه أن يجد بين بحارته من يمتاز بشجاعة قلب كهذه. قالت في نفسها: « إنّه لي ! » أكّدت ذلك بإصرار. « هذا رجل المستقبل الذي يؤاتي، كالريح الشره. إنّه ابنك يا صالح حزوم، لقد طردتني يوماً من مرسين. أنا لا أنتقم ولكنني أستعيد مجدي. لم تبلغ السنوات أن تقهرني أو تُعجزني عن الإغراء والفتك. أنت، يا صالح حزوم، لن تستطيع تجاه ابنك شيئاً. لقد فرعت ذقنه فاحلق ذقنك. اذهب حيث شئت، لكنك حين تعود، إذا عدت، ستجد منافسا من لحمك ودمك. هو ابنك، وهو عربي مثلك، ولن تتحجّج بالعرق التركي، وتخفي غيرتك بقناع الغيرة على العرب. اقتله إذا شئت. أو فليقتلك إذا استطاع، بالنسبة لي سيّان، ما دام سيقاسمني فراشي المنتصر بينكما. أنت عجوز يا صالح، والريّس عبدوش عجوز أيضاً. شمسكما غربت. هذا زمان القمر الطالع بدراً. أنا سأضاجع القمر الطالع بدراً ».

وبعد أيام ضاجعت القمر الطالع بدراً.. (ص 293 –).

ولا أدري فيما إذا كان الكاتب الماركسي ((حنا مينه)) يعتقد أو يؤمن بشكل جازم بمفهوم // __كيد النساء__ //، بأنّه الكيد العظيم، حتى يكتب مثل هذه السطور القوية الصادمة في صفحة (292)؛ إذ قالت كاترين في نفسها – بعد أن رفض الريّس طلبها في إبقاء سعيد على البر وأصرّ على أخذه معه إلى البحر – قالت: " **أنا لست باللقمة السهلة يا ريّس عبدوش، لن تستطيع أن تعلكني وتبصقني بهذه السهولة. كل الرجال الذين عرفتهم، أدرت لهم ظهري غير مبالية. أنت تعرف البحر يا ريّس لكنك لا تعرف المرأة. لا تعرف من هي كاترين الحلوة بين النساء. صالح حزوم لم يمت على كل حال. وإذا مات الأب**

فهناك الابن. أعرف كيف أجعلك تدوخ وتركع. قادرة أن أبلبلك فتدير الدفّة يساراً وأنت تريدها يميناً، سيّان ما سوف يحدث. رجال كثيرون يتمنّوني، لكن عجوزاً مثلك لا يمكنه أن يعثر على مثلي في كل حين ".

وهكذا ينهي ((حنا مينه)) الفصل السابع – ما قبل الأخير – من الرواية بما يلي:

وبعد أيام ضاجعت القمر الطالع بدراً

خانت زوجها وحبيبها

وخان الابن أباه

واكتملت اللوحة الملعونة، بإضافة لطخة سوداء إليها. (ص – 294).

وبهذا يعود ((حنا مينه)) إلى المآسي التراجيدية الإغريقية القديمة حيث تكون المرأة، في أغلب الحالات، هي الكائن المستتر وراء كل تلك المآسي [عقدة أوديب – حرب طروادة..الخ]، بل وعودة إلى (المثيولوجيا) اللاهوتية بحروف مسيحية حول حواء، وخطيئتها، والحية الرقطاء، وما إلى ذلك من أفكار كنا قد لمسناها وتعرّفنا عليها في معظم رواياته (راجع عزيزي القارئ الكريم صفحة 295 من رواية الدّقل وما بعدها).

وباستثناء **بقايا صور** التي ظهرت المرأة فيها كقديسة {{ الأم بوجه خاص }} أو شهيدة، كما هو حال (زنوبة) فإن معظم رواياته، وخاصة الأخيرتين: (النار بين أصابع امرأة + امرأة تجهل أنها امرأة)، تؤكد وجود موقف متناقض من المرأة.. موقف يتساوق مع مجموعة الأفكار والرؤى الشرقية التقليدية البائدة التي تجافي حقائق العلم والحياة، والنظرة الموضوعية التقدمية التي تمسك بها ((حنا مينه)) من الناحية السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ فجعلته من طليعة الكتاب التقدميين العرب لهذا السبب !!

المصادر والمراجع

1- رواية الياطر – منشورات مكتبة ميسلون في دمشق عام 1975 م.

2– رواية بقايا صور - منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق 1975 م.

3– الأبنوسة البيضاء – قصص قصيرة – اتحاد الكتاب العرب في دمشق1977م.

4 - رواية الدّقل – الطبعة الخامسة / دار الآداب في بيروت عام 2006 م.

5 – رواية النار بين أصابع امرأة – الطبعة الأولى/ دار الآداب في بيروت2007م.

6– رواية امرأة تجهل أنها امرأة – الطبعة الأولى / دار الآداب 2009 م.

7 – باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دويستوفسكي – ترجمة د. جميل نصيّف التكريتي / دار الشؤون الثقافية في بغداد 1986م.

8 – بيرسي لوبوك: صنعة الرواية – ترجمة عبد الستار جواد- دار الرشيد / بغداد1981 م.

9 – د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية – منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام 2000 م.

10 – د. ساندي سالم أبو سيف:الرواية العربية وإشكالية التصنيف - دارالشروق/ عمان2000 م.

شعرية الأطلال عند إبراهيم ناجي

□ د. أحمد علي محمد*

1ـ لم يكن إبراهيم ناجي شاعراً محترفاً، إذ لم يكن عاكفاً على قراءة أشعار السابقين كعكوف قرنائه من جماعة أبولو على قراءة الشعر غربيّه وشرقيّه، ولم يكن في وهمه مجاراة أعلام الرومنسية العربية كما كان الشأن عند مطران وغيره ممن أذهب كل طاقاته في ترسم خطوات الرومنسيين، ثم إنه من دون شك لم يقل شعراً لإغناء الشعر، أو لسد ثغرة فيه، كما كان يفعل رائد الأدب الحديث محمود سامي البارودي.

لقد كان الشعر عند ناجي ومضة من ومضات الوجدان، وحديثاً عارضاً تصدح به النفس، بيد أن كلمة له وقعت في الأطلال أعادت سيرة الفن إلى أصله، وكان من شأن قصيدته الخالدة المسماة بالأطلال أن عطفت إليها الأذواق فصار النقد لا يتعلق إلا بسؤال الشعرية المنبثق من رحم الطلل العربي بكل تفصيلاته.

السؤال المثير هنا: إذا كانت قصيدته الأطلال قد حملت بين أطوائها كل سمات الشعرية المنشودة في النماذج الشعرية الصلبة، وحملت كذلك سمات المبدع؛ لأنها لحظة من لحظات إشراق الوجدان الشعري، فهل تعلقت بنماذج الطلل العربي؟

ثمة صلة قارة بين أطلال ناجي وأطلال القصيدة العربية في أقدم نماذجها، أعني مساحة الحزن التي تنهض عاملاً مهماً ألغى الفواصل الزمنية بين أطلال ناجي وأطلال المتقدمين؛ لأنه بدأ ممعناً في الحزن والفقد، وكذا العرب أسسوا مطولاتهم على الحزن والشجو والبكاء، وقد سبق الناس إلى البكاء في الشعر ابن حذام وتبعه امرؤ القيس حتى بدت هنالك سلسلة لا تُعَدُّ حلقاتُها كلُّها تُحْتَسَبُ في مجرى البكاء والندب والحزن، وقد انبثقت رابطة بين أحاديث المتقدمين عن أحزانهم في الطلل فصارت الأطلال لهذا السبب رمزاً للفن العربي وللكيان العربي، وإبراهيم ناجي لا يعيد السيرة البكائية في الطلل

* باحث من سورية.

من أولها، أي إنه لا يسترجع الرمز بكليته، بل نراه يحوله عن مساره فإذا بالرسوم البالية تطول لديه قصة الحب التي عفا عليها الدهر فأحالها رسماً دارساً، وفي ذلك الصنيع اختزال لشعرية الأطلال.

2 ـ تتمثل الشعرية في أبرز صورها كما يوحي جان كوهين بالانزياح(1)، والانزياح مصطلح تتنازعه حقول معرفية كثيرة منها الألسنية الحديثة ومنها النقد الأدبي، ويميز المهتمون في هذا الباب بين الانزياحات اللغوية التي تخترق القواعد الناظمة للغة أية لغة، والانزياحات الدلالية التي تهدف إلى خلخلة الفهم المتصل بما هو معتاد على مستويات عدة أبرزها المعاني الوضعية التي درج الشعراء على استخدامها لتغدو أشبه بصوى تهتدي بها الخطابات الشعرية، أو ما يعرف بالمعاني الشعرية التي آلت بعامل الاحتذاء إلى شيء من الثبات. والقضية التي أثارها إبراهيم ناجي في النصف الأول من القرن العشرين أنه لم يكن متمسكاً بتقاليد القصيدة العربية، لا من حيثُ الشكل ولا من حيث المضمون. إنه بلغة أخرى انحاز إلى الجانب الشعوري من دون الجانب التصويري، وهذا هو السبب الحقيقي الذي دعا د. طه حسين والعقاد إلى رميه بسهام النقد الجارح، الذي كاد أن يودي بحياته في لندن حين قرأ في الصحف نقد د. طه حسين(2)، وربما بالغ العقاد في تهجمه على أعضاء جماعة أبولو ومنهم ناجي، حتى أوشك أن يُخرج شعرهم من دائرة الشعر العربي، وإبراهيم ناجي الشاعر العاطفي بناءً على ملاحظات د. طه حسين والعقاد آثر أن يعتزل الشعر، وينقلب إلى النثر، أو أنه صمم على ترك الأدب جملة وتفصيلاً، غير أنّ د. طه حسين الذي كاد بنقده أن يصرف ناجي عن الشعر استطاع أن يعيده إليه، وفي رد ناجي على نقد د. طه حسين كلام مفعم بالعتاب واللوم، طافح بإحساس موصول بالاغتراب، إذ صور فيه وكأن النقاد أثخنوا في نقد ديوانه الأول المسمى بـ (وراء الغمام) الذي نشره سنة 1934م بطريق جماعة أبولو، ويبدو أنّ د. طه حسين رقّ لكلام ناجي فأنشأ رداً جميلاً، لأني قدرت أنّ الدكتور ناجي إن كان شاعراً حقاً، فسيعود إلى الشعر راضياً أو كارهاً، سواء ألحت عليه في النقد أو رفقت به... وإن لم يكن شاعراً، فليس على الشعر بأس في أن ينصرف عنه أو يزهد فيه. والأدب الذي لا يثبت للنقد العنيف لا يستحق أن يكون أدباً، ولا يستحق أن يُعنى به أحد... أرأيت أنّي أحسن منك ظناً بالأدب والأدباء، وأجمل منك رأياً في الثقافة والمثقفين، أرى أدباءنا رجالاً يستحقون النقد، وتراهم أنت أطفالاً يستحقون المداعبة... هون عليك (فأما الزبد فيذهب جفاءً، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض)(3).

كان إبراهيم ناجي وسائر جماعة أبولو في مصر يريدون تطوير الشعر العربي، غير أنّ أعضاء هذه الجماعة لم يتفقوا على صياغة متقاربة للشعر الذي بشروا به، وما جعلهم أحمد شوقي على رأس هذه الجماعة إلا ذريعة لتسويغ ما سموه بتجديد شكل الشعر العربي الحديث ومضامينه في مصر، بعد مرحلة الإحياء التي قامت بجهود محمود سامي البارودي الذي أعاد للشعر العربي وجهه المشرق في العصور الحديثة، وكذا شوقي لم يكن بحال من الأحوال إلا من مقلدي البارودي ولاسيما في الشكر الشعري الذي يُعدُّ الوعاء الذي وجدت فيه القصيدة العربية مجالها الرّحب لتعبر عن نهضة الشعر الحديث بعيداً عن الزخارف اللفظية التي هيمنت على الأشكال الشعرية قبل صعود نجم البارودي في الزمن الحديث، لذا فإن شوقي في الحقيقة أحد مشجعي التقليد الفني على مستوى شكل القصيدة بعدما امتحن البارودي ذلك الشكل

فغدا أكثر استيعاباً للتجارب الحديثة بما فيها عمق المضمون وحداثة الأفكار، ويُعزى لشوقي أنه ضمن القصيدة الحديثة ذات الشكل التقليدي كثيراً من الموضوعات الجديدة وعلى رأسها الأدب التمثيلي وشعر الأطفال الذي يعد رائده بحق.

ولم تكن جماعة أبولو متمسكة بالقصيدة الجديدة التي جاء بها شوقي، ولم تكن وفية لتجارب البارودي من قبله، بل أرادت أن تستشرف بطريق رائدها أحمد زكي أبي شادي مساحات تصل القصيدة العربية بالتجارب الشعرية في العالم الغربي، وربما لهذا السبب آثرت تسمية أبولو (إله الشمس) ليكون رمزاً لمحاولات التحديث الشعري الذي أرادت من خلاله أن تعبر عن شعر لا يفي بمقتضيات القصيدة العربية التي أقرتها تجارب شوقي وتجارب البارودي من قبله، وقد تعلق أصحاب هذه الجماعة بالشعر الذي سموه مرسلاً، ومعناه أن يتحلل الشاعر من قيد الوزن والقافية بصورة جزئية، وهذا الصنيع كان مثار سخرية عند العقاد الذي ذكر أنّ تلك الجماعة لم يضرها لو سمت نفسها بجماعة عطارد بدلاً من أبولو، ولهذا الاعتراض ما يسوغه عند العقاد، ذلك لأنه يريد أن يبقى التجديد الشعري العربي في لبوس أصيل، لا ينتفع بجهود غير عربية ليرتقي إلى المجالات التي تعبر عن صموده وحيويته، ولعل د. طه حسين كان أكثر أصالة في نقد هذه الجماعة، لتركيزه على اللغة الشعرية من جهة رصانتها وصلابتها فمس بذلك لغة ناجي على نحو خاص بوصفها غاية في الليونة والرقة والبساطة.

لقد شكل شعر ناجي في ديوانه (وراء الغمام) انزياحاً واضحاً عن الشعر العربي الذي قدم العناصر الشكلية على المضمونية، وما تعريف قدامة بن جعفر الشعر إلا تعبير عن ذلك حين عده لفظاً ومعنى وقافية ووزناً، وإن كان ذلك الحدّ لم يحظ بتأييد النّقاد والشعراء في العصر الحديث خاصة، إلا أنّ ذلك التعريف يعبِّرُ في الحقيقة عن القيم الشكلية التي غدت بعامل الزمن من العناصر المعيارية، التي تمكّن الناقد من الحُكم على نتاج الشعراء بناءً على لفظه ومعناه ووزنه وقافيته، وجماعة أبولو خرجت على هذا الحدّ في شعرها فتحللت من وحدة الوزن ووحدة القافية، ثم قام إبراهيم ناجي بصنيع أوسع جاء في مصلحة المضمون الشعري فانتصر للوجدان والشُّعور والعاطفة على حساب الرصانة اللغوية والجوانب الفنية المتمثلة بالصور والأخيلة.

ـ قصيدة الأطلال ومسوغات الانزياح:

يحسب نفر من النقاد أنّ الشعر لا يحلق بالعاطفة من دون الصورة، ولا يقوم بالصورة من دون العاطفة، فهما جناحان يطير بهما في عالمه الرحب، ولم يروا موجباً لفصل الصورة عن العاطفة لأنّ الصورة من دون عاطفة شيء فاتر، والعاطفة من دون صورة شيء أعمى، إذ العاطفة للصورة بمنزلة الزيت الذي يزيد اشتعال النار وتألقها، والعاطفة للصورة بمنزلة النافذة التي يمتد من خلالها البصر إلى عوالم غير متناهية، غير أنهم لما تكلموا على شعرية الشعر لم يصدف أن قرنه أحد منهم بالصورة أو العاطفة منفردين أو مجتمعين، مما يدل دلالة واضحة على أنّ الصورة أو العاطفة أو اللغة أو الوزن لا تدخل في حساب شعرية القول أو ما يجعل من الكلام المكتوب شعراً. ومن الطريف أنّ إبراهيم ناجي الشاعر العاطفي لم يكن مثقفاً ثقافة أدبية رفيعة، فقد كان أبوه في أثناء الطفولة يزوده بالروايات المترجمة، وقيل إنّه حفظ شيئاً من شعر الشريف الرضي ومن شعر خليل مطران(4)، ولكن هذا

الزاد لم يكف ليجعل منه شاعراً فذاً يتمثل كامل القيم التي نجمت عن مسيرة القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل، ثم إنّ ناجي لم يكن قد اطلع على محاور النقد الأدبي لا في عصره ولا في العصور السابقة حتى يضمن لشعره الاتساق وآراء نقدة الكلام، من أجل ذلك كان تأثير كلام د. طه حسين شديد الوقع في نفسه، لأنه في واقع الأمر لم يقل شعراً يريد أن يحتل حيزاً في أوساط النقد، وإنما أراد شعراً يعبر عن صميم الإنسان بعيداً عن متطلبات النقد.

لقد انطلق ناجي في تأسيس شاعريته من الحيز العاطفي الواسع تزوده خبرة واسعة في معرفة الإنسان المثقل بالأوجاع، فكونه طبيباً قد أتاح له التأمل في أحوال الوجدان الجريح، لهذا نزفت نفسه بهموم الإنسان، وكانت جماعة أبولو بما نادت به من تجاوزات على مستوى الشكل الأدبي والمضمون تغريه ليجد ملاذاً آمناً يعبر من خلاله عن شاعرية لا تمتلك من عوامل الصمود ما يثبّتها في وجه النقد، ومرة أخرى تستهويه رومانسية خليل مطران؛ لأنها أمعنت بإبراز عذاب البشر وشقاء الناس، وكان ذلك يكفي عنده للتصريح بشعر في محفل لا يقر بمثل ذلك الزاد القليل، لأنّ مطلب النقد في أوج اشتعال الشعر الحديث كان أصعب من أن يلبيه شاعر كناجي لا يملك إلا الموهبة والإحساس.

لقد كانت أغلب قصائد ديوانه الأول (وراء الغمام) في الحُبّ، وهي من ثم تنمُّ على تجارب شعورية عاش الشاعر تفصيلاتها، ثم ترك لها مجالاً لتتحول إلى قصائد تركت الناس في خُلفٍ واسع إزاء الشاعرية والشّعر، ثم ضم تلك الأحاديث الغزلية إلى كلام نمّ على إعجاب ببعض المغنيات والراقصات والممثلات كأمينة رزق الممثلة المشهورة إذ خصها بقصيدة جاء فيها(5):

أمينة مثلت هذه الحياة
وصورت أدوارها الزّاخرة
وحملّت روحك أثقالها
وروحك كالريشة الطائرة
وكلفت قلبك خوص الجحيم
وقلبك كالجنة الناضرة
دفعت به في اللظى كالخليل
وعدت مباركة طاهرة

وكان مثل هذا الشعر قد دعا نفراً من النقاد إلى القول: "إنها أشعاره حسنة، ولكنها أشعار صالونات لا تتحمل أن تخرج إلى الخلاء فيأخذها البرد من جوانبها"(6).

بمعنى أنها لا تمتاز بالقوة والرّصانة والقدرة على الاستمرار والصمود، فهي وإن كانت تُظهر حلاوة في اللفظ ورهافة في الحس، إلا أنّها سرعان ما تتداعى وتنهار؛ لأنّها لا تركن إلى أسس صلبة تمكنها من الصمود أمام البرد أي النقد.

وهذا النقد إنما يصور مقدار الانزياح الثي يمثله شعر ناجي عموماً، فهو شعر جانب الرصانة والقوة، وخرج على منطق الشعر الذي يحاكي البراعة في النظم، فهو كما قال النقاد: لين طري، لا يرقى إلى المستوى الذي بلغه شعر شوقي ولا شعر البارودي، وهو أيضاً من جهة الجودة لا يضاهي شعر أبي شادي في تصاويره البديعة، كما أنه لا يطاول شعر مطران المشبع بالرومانسية، ومع ذلك استطاع أن يحتل حيزاً في الذاكرة الأدبية، متخذاً من وميض الوجدان وثراء الإحساس طريقاً إلى الصمود.

لقد انطوى ديوان ناجي (وراء الغمام) على قصائد حظيت باهتمام النقاد مع كلّ الذي قيل عن رقة شعره وليونته، منها ملحمته المعروفة بليالي القاهرة، وقصيدته الرائعة المسماة بالأطلال، وقد وضع بين يدي القصيدة الأخيرة مقدمة جاء فيها: "هذه قصة حب عاثر، التقيا وتحابا، ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح". وهذه الكلمة تحيل على مضمون القصيدة كما تحيل على مضامين شعره عامة في هذا الديوان الذي يعد نتاج رحلة الشباب في حياته، إذ أصغى فيه إلى نداء الوجدان أكثر من إصغائه إلى نداء الفنّ، من أجل ذلك كانت القصيدة خاصة والديوان عامة صورة من صور التعبير عن الخاطر وتجليات الشعور الذي يختزن التجربة الإنسانية في موضوع الحب.

لم يكن موضوع الحب كما عبر عنه ناجي في هذه القصيدة يندرج تحت إطار شعر الغزل الذي خلفه عشاقُ العرب المشهورون، لأنّه يفصل نفسه عن كلّ ما قيل في هذه الموضوعات من خلال تقنعه بإحساس رهيف معزول عن تقنيات الشعر، إنّه بمعنى آخر لا يتصور العالم إلا من خلال الحب، من أجل ذلك كانت القصيدة عنده تجسد عالم المشاعر الإنسانية وهي تخلع على الأشياء ظلاً من ظلال النفس الشقية بالحب، أو أن عالم القصيدة إنما هو امتداد لفيض الإحساس المتمثل في لحظة عشق لا ترى بعداً للوجود سوى ذلك الجانب الذي يظهر كلّ شيء حوله وكأنه غرق في لجة الإحساس، وهو في ذلك الشعور إنما ينقل أصداء تأثره بالنزعة النفسانية التي تحلى بها تيوفيل جوتييه الذي خصه بكتاب، وقبس أقواله وتمثلها في شعره أحسن ما يكون التمثل، يقول: "إن يسلم شخص نفسه لآخر تماماً، وأن يتنازل له عما يملك وما يعتقد، فلا يرى إلا بعينه، ولا يسمع إلا بأذنه. أي أن تصير واحداً في اثنين، بحيث لا تعرف هل أنت أنت أم أنت الآخر، فتمتص شعاعاً، وتنشر شعاعاً، فتصير القمر مرة والشمس مرة أخرى، وترى كل الخلق والوجود في الشخص الآخر، فينتقل مركز الحياة عندك إلى هناك، وتكون سعيداً لأكبر التضحيات وإنكار الذات، ومستعد لأن تتألم على الصدر الثاني كأنه صدرك أنت، والمعجزة أن تتضاعف وأنت تبذل هذا هو الحب"(7).

إنّ الحب الذي عبّر عنه ناجي متصل بالوحدة مع الطبيعة والأشياء، لأنّ العالم بحاجة لمثل تلك الوحدة ليكتمل الوجود، وعليه كان النهج الرومنسي إطاراً لتجربته التي كانت تمتح من مباحث النفسانيين، وبعبارة أخرى أراد ناجي أن يجعل من أشعاره في الحب الذي لا يجد لذة إلا بالتغني بالحرمان محاكاة للمثال نفسه الذي كان علماء النفس يرون فيه صنو المثال وصنو الوجود، فكانت قصيدته "الأطلال" معرضاً للحب المعذب بمعناه المثالي.

الحب عند ناجي لا يتصل بالجسد ولا بالسلوك ولا بالقيم الاجتماعية، وإنما يتصل بجوهر الإنسان وبروحه، لهذا فهو سام، ولا يعنيه أن يكون المخصوص بالحب شريفاً، إذ لم يرَ حرجاً من التغزل بالمغنيات والراقصات والممثلات، وكان محور الغزل عنده يدور حول شقاء الإنسان الذي جرد نفسه لإمتاع الآخرين، وفي دواخله يشتعل الشقاء والبؤس، ومن خلال هذه المفارقة العجيبة يتحرك موضوع الحب الإنساني عنده ليكشف بعداً مأساوياً تنطوي عليه النفس البشرية، وقد حسب نفر من الدارسين أنّ ناجي كبودلير يبحث عن امرأة شقية خاطئة ليطهرها

في حبه، فبودلير على حدّ تعبير صالح جودت جمعته بالخاطئات والشقيات طبيعة مشتركة، وهذا ما بعث في نفسه الشفقة والحنان والرأفة بهن، وكأنّ هذا الباحث أراد أن يصل شعور بودلير هذا بشعور ناجي والفارق بينهما واسع جداً، لأنّ ناجي أراد أن يكشف عن مأساة الإنسان، ويبرز جوهره الذي لا يتسلل إلى الوجود إلا من خلال عاطفة الحب، يقول جودت: "كان يحب الشقيات الخاطئات... وأذكر أننا حينما هممنا بجمع شعر الشاعر لجأنا في ذلك إلى الكثيرات من الشقيات الخاطئات وكنا أنا ورامي نظفر بالكثير من شعر شاعرنا مكتوباً على أمشاطهن ومناديلهن وعصائب رؤوسهن وبعضه مكتوب بأحمر الشفاه"(8).

ناجي كما يورد صالح جودت عن إبراهيم المصري ليس من أصحاب الخطيئة أو من أهل الشقاء يقول: "تلتقي بالدكتور ناجي، فتشعر كأنما نسيماً منعشاً يهب عليك، وتصافحه فكأنما يفتح له صدرك، وتجلس إليه وكأنك في حضرة روح حائر، وتستمع إلى حديثه فيأخذك العجب من طهارة قلبه وبراءة نفسه وسلامة طويته..."(9). فما المؤشر الذي يصل غزله بغزل بودلير إذن؟

لقد كان ناجي يجمع إلى معرفة الطب معرفة واسعة بعلم النفس يقول جودت: "كان الشاعر كثير الاتصال بعلم النفس، يحاول أن يتعمق فيه، ويراه في مختلف مدارسه، وكانت مدرسة فرويد أكثر المدارس تأثيراً فيه، ولعله كان يستعين بطرائق فرويد في التحليل النفسي في علاج كثير من الحالات التي تعرض له"(10).

إنّ من فرط عناية ناجي بعلم النفس اقتصار شعره على موضوع واحد لا يخرج عنه إلا فيما ندر، إنه شاعر الحب الأول في العصر الحديث، ففي ديوانه وراء الغمام لا نجد إلا سلسلة من مآسي الحب: حب الشاعر وحب الإنسان الشقي بعواطفه، ولكن ناجي لم يكن بحال من الأحوال يعبر عن حب من شأنه إثراء الإحساس بالجمال بقدر محاولاته إبراز الجانب المعذب والشقي فيه، إنه بكلمة أخرى يعزف على وتر الحب الإنساني لهدف علاجي، أو قل إن شئت لغاية تطهيرية، فالإنسان المعذب أو البائس حين يكتشف ما تنطوي عليه نفسه من حب يعود إليه الاعتزاز بالذات، ويسمو على الرغم من المآسي التي تحيط به، إنه يستعيد الشعور بإنسانيته، ولقد أدرك ناجي أثر الحب في تطهير النفس من مباذلها، فزاوج بين الطب وعلم النفس في معالجة مرضاه، وهو الأمر ذاته الذي سلكه في شعره، لأنه أراد مداواة عذابات الإنسان بشعر الحب الذي يعيد الإنسان بقوة إلى الجماعة الإنسانية مهما تكالبت عليه المصائب، ومن هنا نجح شعر ناجي في هذا الباب، وحظي قسم منه باعتراف النقد بعدما أدرك سرّ انزياحه عن المعهود، شعر يكاد ينحصر في موضوع واحد وهو المرأة والظمأ إليها ومع ذلك لا تملّ هذا الحديث لأنه دائم التجديد مع تتابع حالات وجدانه، كما أنّ الحرمان قد ولد في نفسه تسامياً مرهفاً فتح أمام خياله آفاقاً فسيحة غذتها أشواق روحه وعادت منها بفنّ خفيف مجنّح كالطائر المغرد"(11).

ـ بناء قصيدة الأطلال:

بنى ناجي قصيدته المسماة بالأطلال، والتي وسمها بالملحمة بناء مقطعياً، على طريقة الشعر الحر الذي تحول في مسألة البناء الشعري من وحدة البيت الذي يستقل بلفظه ومعناه، إلى وحدة المقطع، فقسم قصيدته إلى ثلاثة وثلاثين مقطعاً، ينطوي كلّ مقطع على أربعة أبيات، وقد خرق

هـذا النظـام في المقطـع الثالـث والعـشرين حـين أضـاف بيـتين عليـه بقافيـة مختلفـة، وفي المقطع السادس والعشرين الذي جاء في ثلاثة أبيات، وفي المقطـع السـابع والعـشرين الـذي جعلـه في خمسة أبيات تنازعته قواف مختلفة، وأمـا سـائر المقاطع فقـد اسـتقامت علـى التوزيـع الربـاعي للأبيـات، كذلك استقل كلّ مقطع بقافية واحدة تختلف عن قوافي المقاطع الأخرى، معتمداً على وزن بحر الرَّمل.

إنّ البناء المقطعي عند أصحاب الشعر الحر، وعنـد جماعـة أبولـو، وعنـد الـشعراء الرومنـسيين عامة ييسر للشاعر التعبير عن تجربته بمعزل عن قيـد القافيـة الـتي تـضطر الـشاعر أحيانـاً إلى الحشو، كما أنّ جعل المقطع وحدة بنائية صغرى في القصيدة وفر للشاعر قدراً من الحرية للتوسع بـالمعنى، وعلـى هـذا النحـو أمكـن أن يـستوعب كلّ مقطع معنى واحداً، في حين دعت القصيدة العمودية إلى تمام المعنى في البيت الواحد، الذي يمثل وحدة بنائية صغرى تقوم عليها القصيدة وفق نظـام بنائهـا القـديم، أضـف إلى ذلـك أنّ التنـوع الـذي توافر للشاعر الحـر مـن جهـة القافيـة أخـرج القصيدة الجديدة من التكـرار النمطـي، فـصار بوسع الشاعر أن يخرق الانتظام الصوتي المتماثل في عموم القصيدة، وقد اكتفى هـؤلاء الشعراء بوحـدة القافيـة في المقطـع الواحـد لا في سـائر القـصيدة، وهـذا التنويـع أصـبح رسمـاً لأشـعار الرومانسيين عامة، يضاف إلى ذلك تحلل بعض جماعة أبولو من وحدة الوزن، فنظموا طائفة من أشـعارهم وفـق أوزان متقاربـة طلبـاً للحريـة، في محاولة للخروج من الإيقاعات الرتيبة التي تشي بها وحدة الوزن في عموم القصيدة، وهـذا أوسع انزيـاح قـام بـه أفـراد هـذه الجماعـة الـشعرية، وإبـراهيم نـاجي في هـذه القـصيدة يعمـد إلى الانزياحات ذاتها على صعيد الشكل الشعري، فيؤثر بناء القصيدة بناء مقطعياً، ثم يتحلل من وحدة القافية، ولهذا الصنيع مسوغات وجدانية كما له مسوغات فنية كما سنرى.

ـ موازيات النص وعتباته:

حين وسم نـاجي قصيدته بـ (الأطـلال) لم يكـن في وهمـه إحيـاء الظـاهرة الـتي درج الـشعر العربي على التعلق بها في مسيرته الفنية الطويلة، بمعنى أنه لم يكن وفياً لتاريخ الفن العربي الذي توسـل بموضـوع الطلـل أو الوقـوف علـى الرسـوم الدارسة لهز وجدان المتلقي الذي ألف هـذا النوع من الخطـاب في فـواتح الـشعر، فـذكرُ الطلل في بـدايات المطـولات العربيـة كـان بابـاً للـدخول في موضـوع الغـزل أصـلاً، وإشـارة ابـن قتيبـة أكبر دليل على ذلك حين نقل ما سمعه عن بعض أهل العلم: "أنّ مقصِّد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والـدِّمن ليجعـل مـن ذلـك سـبباً لـذكر أهلـها الظاعنين"(12)، أي إنّ الطلل من فواتح القصيدة سببٌ لـذكر أهلها الظـاعنين، وهـو مـن ثـمَّ رسمٌ تعلقت به نماذج الشِّعر العربي في فواصل تاريخه المختلفة.

موضوع الأطلال في الشعر العربي بـابٌ يصل حاضر الفن بماضيه، وهـو الوسيلة الـذي تطلقها القصيدة لتعبر عن حنينها إلى جذور الفن العربي؛ لأن الأطلال ليست مجرد رسم فني تعاوره الشعراء في أعـصرهم المختلفـة، بـل هـي نـزوع إلى مرحلـة المخـاض والـولادة أعـني ولادة القـصيدة في رحـم الديار التي خلت من أهلها، فهي صيغة من صيغ النجـوى، وأسـلوب يعبّـر بـه الـشعر عـن ماضيه، وهي من ثم ضربٌ من الوفاء لتاريخ تكونت فيه شاعرية العرب مؤسسة لنفسها عالماً في بقاع أثرت

الحياة أن تحيلها إلى رسم دارس، فأسدلت عليها الستار لتنتهي من دون أن يكون هنالك صوت يدل على وجودها في هذه البقعة أو تلك، سوى صوت القصيدة الصادح في عالم يشدّها إلى النسيان، وبمزيد من الإصرار أعاد الشعراء الحياة للطلل حين أطالوا الوقوف عليها، وبالغوا في التحنان إلى ربوعه، وتذكروا طرفاً من سيرة الحب التي كانت في سالف الأيام، وزهير من الشعراء الذين رجعوا إلى الديار من بعد عشرين عاماً ليقول(13):

وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأياً عرفت الدار بعد توهم

وكثير من الشعراء وقفوا كما وقف زهير، وبكوا على الرسوم كما بكى امرؤ القيس، وأطلقوا الأسئلة المحيرة كما أطلقها طرفة بن العبد، ثم جاء المتأخرون في الأعصر الإسلامية ليقلدوا ما فعله زهير وأضرابه، كلّ ذلك لتشتد لحمة القصيدة العربية، وتشتجر أواصر القربى بين ماضي الفنّ وحاضره، وكان يكفي إبراهيم ناجي، ليحرك سيلاً من الهواجس، ويثير براكين الحنين في نفس كلّ متلق للشّعر العربي، أن يجعل الطلل عنواناً لقصيدته، والذي فعله في المقدمة التي جعلها بين يدي قصيدته أنه أراد إيقاظ السامع من غفوته حتى يستقبل عنواناً بهذا الحجم ليدله على أنّ القصيدة لا تريد أن تبحر به في محيطات الشعر العربي التي لا تتناهى، وإنما حسبه أن يفتح من خلال لفظ الأطلال سيرة حب عاثر، لا ينتمي إلى سياق الأطلال كما حفل به شعر العرب منذ العصر الجاهلي، وهذا انزياح ذو شأن على الصعيد الدلالي، فالأطلال التي يريدها ناجي هنا تنزاح عن أطلال القصيدة العربية، وتجانبها لتوسس معنى جديداً يمد ذراعيه إلى عوالم الذات ضمن تجربة الحب التي لا تختلف من حيث الرصيد الوجداني والشعوري عن تجارب الحب التي صاغها شعراء العرب وهم يقفون في الرّسوم الدارسة.

تحويل البنية:

غنت السيدة أم كلثوم ثمانية مقاطع من هذه القصيدة (1 ـ 4 ـ 9 ـ 10 ـ 15 ـ 17 ـ 24 ـ 29)، وقد تصرفت في بعض ألفاظها كما هو الشأن في المقطع الأول الذي صاغه ناجي على النحو الآتي (14):

يا فؤادي رحم الله الهوى
كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله
وارو عني طالما الدّمع روى
كيف ذاك الحبُّ أمسى خبراً
وحديثاً من أحاديث الجوى
وبساطاً من ندامى حلم
هم تواروا أبداً وهو انطوى

فاستبدلت عبارة (لا تسل عني) بعبارة (رحم الله)، وهذا ما أحدث خللاً في الدلالة الأدبية التي توحي بها عبارة (رحم الله)، إذ الرحمة في هذا الموضع أبلغ من السؤال، وبذلك أخرج التعبير الذي يعدّ أهم ما في البيت من فحواه، وفرغت الدلالة التي تدور حول الرحمة للشيء المنقضي من قرينتها الدالة على دوران المعنى كله حول الرحمة، ليكون هنالك تحويل دلالي يدور حول السؤال، والسؤال هنا لا يفي بالمقصود من الرحمة التي تختزن المعنى الذي ينهض به المقطع، والذريعة التي دعت إلى هذا التغير هنا تتصل بتقنيات الغناء نفسه، وبمدى ملاءمة الكلمة لأحوال المتلقي، وهنا ساء التقدير، وشردت

المعاني لتخرج من المكثف إلى المتسع، ومن الخاص إلى العام وهذا الصنيع يضر بشعرية النص، وإن وصله بسهولة الأداء، وتلقائية التبليغ، ومع ذلك اكتسبت القصيدة شيوعاً وذيوعاً بين الناس مع أنها خسرت على الصعيد الدلالي أهم ما يميزها.

تتحدد شعرية المقطع الأول بالثراء الدلالي القائم على التكثيف، إضافة لذلك فإن المقطع الذي يعد مطلع القصيدة يشكل بنية لغوية متولدة من التحويل الدلالي للكلمات والعبارات، فاللغة هنا لها مستويات متعددة، منها ما يتصل بخصوصية التعبير أو المجال الذي يدل على سمات خاصة في الأسلوب الشعري، ومنها ما يتحرك في مساحة الدلالات اللغوية السابحة في أثير نصوص كانت قد عبرت عنها اللغة بطريق شعراء كثر، فالبيت الأول يشكل تناصاً أو هو أشبه بقطعة فسيفساء تتنازعه تقنيات لغوية وتصويرية متعددة مثل طلب الرحمة للهوى أي الحب الذي كان صرحاً من الخيال، ولكنه هوى الآن، فالهوى الثانية بمعنى السقوط، والهوى الأولى بمعنى الحب، لكنها تتجانس مع الثانية من حيث المعنى اللغوي المعجمي، فالحب وقوع وسقوط، لكنهما تختلفان من جهة السياق، لأن الهوى الأولى هو الحب، والثانية السقوط أو الموت الذي استوجب الرّحمة، والغريب أن المجال الدلالي هنا يفيض بدلالته عن المعنى الذي نفهمه نحن من البيت، إذ هنالك ما هو شبيه بالموازرة اللفظية بين الكلمات، فالحب الذي يتكلم عليه ناجي كان صرحاً أي بناءً ضخماً، لكنه بناء من خيال لهذا تهاوى سريعاً، ومن ثراء هذا التعبير أنه يقدم للسامع جرعات متتالية من الدلالات التي تشبه الأغشية المتوالية، وبتكرار القراءة ينكشف غشاءٌ بعد غشاء، وهكذا ليبقى الفهم معلقاً بين سلسلة من الأغشية التي تزيد رصيد المتلقي من المعنى الذي لا يعطي نفسه للقارئ دفعة واحدة.

في البيت الثاني يبدأ النص بتأسيس المكان الذي تتم فيه السقيا أو الشراب، كما تتم فيه الرواية أو نقل الأخبار ويتم فيه الارتواء أو التزود بالدمع الذي يقوم بمقام الماء الذي يروي حقيقة. هذا المكان هو الأطلال، ولكن دلالة الأطلال التي تتقاطع مع كلّ ما هو دارس تتحدد هنا بأطلال قصة الحب، وهنا يحدث انزياح دلالي يتحرك ضمن رصيد القارئ الثقافي وما حصله من معلومات حول الأطلال. فالأطلال بحسب أفق التوقع مكان انصرف عنه ساكنوه، وغدا رسماً لا حياة فيه، ولكن النص لا ينحصر هذه الدلالة، وإنما ينزاح عنها ليشكل في الفهم مساحة أخرى للأطلال إنها رسوم وبقايا قصة حب، فما بين المكان المهجور وما تبقى من ذكرى في نفس المحب إزاء سيرة الحب هو الأطلال الجديدة المتولدة أساساً من الشعور الذي خلط بين الإحساس بالمكان والإحساس بالمعنى ليتحول المكان الدارس معادلاً موضوعياً لكلّ ما هو متحول في هذا الوجود، وهنا تتسع الرؤيا لترى كلّ ما في الوجود لديه قابلية التحول إلى أطلال دارسة.

إن قصة الحب الدارسة بحسب وعي الشاعر، حدث إنساني لا بُدَّ أن يأخذ مكانه في ذاكرة الإنسان، ولم يكف الشاعر أن تسجل القصيدة هذه الواقعة المأساوية، بل وجه خطابه للسامع ليقوم برواية هذه القصة. ولكن المتلقي للرواية بحسب شروط المعنى الشعري هنا ينبغي أن يتجرد عن موضوعية الرواية، ليتحول إلى راوية متعاطف مع هذه القصة بكلّ ما يعنيه ذلك التعاطف، وعليه أن يروي القصة، كما يروي الدمع وجنتيه، بمعنى لا بدّ من المشاركة

الوجدانية من قبل الراوي، أي أن يرويها محافظاً على مسحة الحزن تماماً كما يتسم الدمع بري حزين؛ لأنه لا يسقي الخدود إلا في حال من البكاء والعويل، وهذا هو مقدار ما تبقى في شواهد إبراهيم ناجي الوجدانية التي تريد أن تخلع شعورها الحزين على العالم ليكون صورة تجسد مأساة الإنسان حين يقع ضحية الحبّ المحروم.

إن مآل قصة الحب في قصيدة ناجي إلى العدم، وما تعلقه برموز الوجود الفانية إلا تقوية ذلك الشعور الحالم في هذا العالم، وفحواه أن فكرة الخلود ليست محققة، وفي هذا المجال لا بقاء إلا للذكريات التي تجول في الذهن كما تجول الأحلام، من أجل ذلك ارتبط ذكر الندامى عنده بالحلم، فقال: (ندامى حلم)، وكذا بساط الحب يُطوى كما طويت سير النّدامى، وليس هنالك ما يدلّ عليهم سوى ما يُروى عنهم من أحاديث:

وبساطاً من ندامى حلم

هم تواروا أبداً وهو انطوى

ـ الرصيد العاطفي للصورة:

لا يقدم ناجي صوره في هذه القصيدة إلا من خلال العاطفة، وكأنّ العاطفة أضحت المولدة للتصوير، والأصل أن يكون الخيال هو الذي يولد الصور، والشاعر هنا يُلهب صوره بالعواطف حتّى لكأنّ صوره لا تتحرك إلا في محيط الوجدان لينقل من خلال تصاويره القليلة في هذه القصيدة إحساساً فياضاً وكفى، يقول:

لست أنساك وقد أغريتني

بفم عذب المناداة رقيق

ويد تمتد نحوي كيد

من خلال الموج مُدت لغريق

آه يا قبلة أيامي إذا

شكتِ الأقدامُ أشواكَ الطريق

وبريقاً يظمأُ الساري له

أين في عينيك ذياك البريق

زعم كروتشي أنّ التعبير العاطفي لا علاقة له بالفن، لأنه متصل بالمبالغة والغلو والتشويش والاضطراب والفن عنده شكلٌ ونظام(15)، وقد كان بودلير ينكر العاطفة في الشعر أيضاً، والمقصود بالعاطفة هنا الإثارة والهياج والمبالغة كما هو الشأن في النتاجات الأدبية التي تبالغ في عرض المباذل والمقابح والمآسي، وتمعن النظر في المفاتن، وتعمد إلى المغالاة في تصوير المشاهد الدامية والقتل والتعذيب، تلك التي تحيل التأثر إلى ضرب من الألم فتنتفي اللذة الجمالية على أثره.

والأدب الرفيع لا يهبط بالعاطفة إلى هذا المستوى، وإنما يعبّر عن العاطفة الإنسانية من خلال التصاوير والأخيلة والإيحاءات، فمن هذه الجهة يرتقي بالعاطفة الإنسانية ويهذبها لتتحول إلى عنصر مكون للفنّ.

وعاطفة ناجي هنا سامية، كما أنّ لها رصيداً فنياً هائلاً بوصفها منبعثة من خلال الصورة الرائعة، إذ تشتبك الدلالات العاطفية مع الدلالات الفنية ليدرك القارئ تلقائياً أن الصورة هنا تخلت عن وظيفتها في نقل المعنى لتكتفي بنقل الأحاسيس التي تفيض عن التحديد في قوله:

ويد تمتد نحوي كيد

من خلال الموج مُدت لغريق

والقارئ هنا يقدّر أن تلك اليد الممتدة هي يدُ القصيدة ولا شيء سوى ذلك، إذ القصة التي تحيل عليها القصيدة أنّ ناجي في مطلع دهره قد تعلق بفتاة، ثم حالت بينهما المقادير، فزوجت برجل آخر، ليتيقن ناجي أن قصة حبه العاثر أصبحت من ثم هشيماً أو طللاً دارساً، فما كان من إحساسه بالحب إلا أن تهاوى في العدم كمن يتهاوى في غياهب بحر مصطخب، وهنا تمتد له يدٌ لتنتشله من الغرق والفناء، إنها يد الفن الذي جسد لوناً من الحياة التي بمقدورها أن تمضي برجل كناجي من دون حب، لكنها في الوقت نفسه تدع له هامشاً يتسع للحديث عن ذكرى قصة حبّه في فنّه.

ـ إشكالية الصراع في النص:

إن الغنائية المفرطة التي تنطوي عليها أشعار ناجي عامة، وقصيدته هنا خاصة، لا تلغي الجانب الدرامي المنبعث عن جانب أشكل فيه الصراع النفسي الذي توهج به النص هنا، فكأن الشاعر في قصيدته التي سماها ملحمة يجوز حدود التجربة الذاتية، فمن هذا الباب أمكن سماع أصوات المعذبين والأشقياء في الحب، وناجي واحد منهم بطبيعة الحال، وعليه تنجم عن القصيدة رؤية عميقة تتصل بالكون والعالم، وهناك صيحات مدوية تنصر تضرع المحب في كلّ زمان ومكان، مع إمكانية التحول عن موضوعات تخص الذات، لتصبح القصيدة صيغة من صيغ الاحتجاجات الجمعي الذي تغلب عليه دعوة الحرية والحياة والسعادة:

يا حبيباً زرت يوماً أيكه
طائر الشوق أغني ألمي
وحنين لك يكوي أعظمي
والثواني جمرات في دمي
وأنا مرتقب في موضعي
مرهف السمع لوقع القدم
قدمٌ تخطو وقلبي مُشْبهٌ
موجة تخطو إلى شاطئها
أيها الظالم بالله إلى كم
أسفح الدمع على موطئها
رحمة أنت فهل من رحمة
لغريب الروح أو ظامئها
يا شفاء الروح روحي تشتكي
ظلم آسيها إلى بارئها
أعطني حريتي أطلق يدي
إنني أعطيت ما استبقيت شيا
آه من قيدك أدمى معصمي
لِمَ أبقيه وما أبقى عليّ
ما احتفاظي بعهود لم تصنها
وإلامَ الأسر والدنيا لديّ

تتمثل جهة الصراع هنا بالحركة والسكون، والحركة هنا استعارت جناح الطائر الذي يحلق في الأثير ليشكو ألمه ليس غير، والشاعر/الطائر هنا اكتوى بالحنين إلى المحبوب الغائب ليستحيل الزمان (الثواني) قطعاً من الجمر تكوي عظامه، ومع ذلك ظل يترقب في موضعه ينتظر قادماً يزف له بشرى الخلاص من العذاب، وهو مع الانتظار حائر فتارة تخطو به القدم وتارة يقهرها بالثبوت، ومع ثبوت القدم أو تحركها، تبقى حركة قلبه متوثبة، إنها أشبه بموجة تخطو صوب الشاطئ، أي الأمن والسلامة والنجاة، ومع الشعور بالظلم واشتجار البكاء على المكان الذي كان قد جمعه مع الحبيبة تنبثق الرحمة من حيث لا يوجد عدل في حياة المحبين، وطلب الرحمة في هذا الموضع عود على بدء؛ لأنّ

القصيدة في فاتحتها لاذت برحمة حين قالت "رحم الله الهوى"، والرحمة هنا للروح المعذبة الغريبة عن عالمها، ليتحول الخطاب بمجمله إلى الخالق الرحيم الذي يشفي الرّوح بواسع رحمته، وهنا تتحقق الحرية بمعناها المطلق بطريق التساؤل الموجب للخروج من أسر الحب: فإلامَ يبقى مكبلاً بذكرى الحب والحياة كلها أمامه؟

والحرية التي ينشدها ناجي هنا حرية الإبداع، فبوسع الفن أن يتيح له فضاءات لا تتناهى لتسبح فيه القريحة متجاوزة الصراع المحدود بالعاطفة إلى مجال رحب يدخله في صراع من نوع آخر، إنه صراع البقاء من أجل الوجود، وبهذا تنتقل العاطفة من إطارها الفردي إلى إطار إنساني يشد تجارب ناجي بقوة إلى الجانب الرومنسي الذي يجد غايته في التغني بالألم الإنساني الذي يعد من لوازم الوجود الإنساني:

قلت للنفس وقد جزنا الوصيدا

عجلي لا ينفع الحزم وئيدا

يتمنى لي وفائي عودة

والهوى المذبوح يأبى أن يعودا

لي نحو اللهب الذاكي به

لفتة العود إذا صار وقودا

إن دعوة ناجي إلى التمسك بذكرى الحب تفوقها دعوته إلى التعلق بالحياة الرحبة، وهنا نلمح تحولاً في خطاب القصيدة يتجه نحو التحلل من الوفاء لحبيبةٍ بعينها، وللخروج من هذا التناقض نقول: إن التحلل من الوفاء هنا يعني أن الحب الذي يعرضه ناجي هو القصيدة عينها، فحين يعيش تفصيلات نظمها في البدء تسد عليه منافذ الرؤى حتى يحسب أن العالم كله قد تسور في القصيدة التي بين يديه، وبما أن القصيدة عنده امرأة يعرفها، كان لا بد أن تنتهي قصة حبه معها بانتهاء نظمها، لأنه من المحال وهو الشاعر أن يكتفي بنظم قصيدة واحدة، أو يتوقف عند امرأة واحدة، والكلام أيضاً يصدق على الشعراء الذين اختصروا حياتهم في التغزل بامرأة واحدة في قصائد متعددة، فصحيح أن المرأة التي تغزل فيها جميل بن معمر والمجنون وكثير والعباس بن الأحنف واحدة، لكنها تتوزع في قصائد متعددة حتى لكأننا نقرأ في شعر جميل بثينة جديدة تطل علينا من خلال إشراقة كل قصيدة، وكذا المجنون وغيره من عشاق العرب، وكذا حال ناجي الذي أراد أن تنتهي قصة حبه العاثر مع نهاية قصيدته الأطلال:

أيها الشاعر تغفو

تذكر العهد وتصحو

وإذا ما التام جرح

جد بالتذكار جرح

فتعلم كيف تنسى

وتعلم كيف تمحو

أوَ كل الحب في رأيـ

ـك غفران وصفح

هاك فانظر عدد الر

مل قلوباً ونساء

فتخير ما تشاء

ذهب العمر هباء

هذا هو صوت آخر في القصيدة، وهو الصوت الذي يجسد الجانب الدرامي فيها، إذ من سوء التقدير نعت هذا الصوت بحوار داخلي، بل هو صوت القصيدة التي تنزاح عن سلطة منشئها، معارضة مشيئته، معبرة عن إمكانية صمودها على الدوام، ومن ثم فصوت الفن يتيح للشاعر

فضاء واسعاً؛ ذلك لأن الحياة لا تختصر في قصة، والشعر لا يختصر في قصيدة، فكان من الضروري أن يكون الشاعر على الدوام بين صحو وإغفاء، أي عليه أن يسجل ويمحو ويعاقب ويصفح، إنه باختصار يختزن قانون التضاد الذي تقوم عليه الحياة.

وأما صوت المحب فمختلف لتعلقه بسيرة الحب التي لا ترى بُدّاً من تذكرها على الدوام لأنها تملأ عليه الإحساس:

أيها الرّيح أجل لكنما
هي حبي وتعلاتي ويأسي
هي في الغيب لقلبي خلقت
أشرقت لي قبل أن تشرق شمسي
وعلى موعدها أطبقت عيني
وعلى تذكارها وسدت رأسي

إن صوت الآخر في القصيدة تمثل على حد تعبير ناجي بالريح التي تأمره مرة، وتنهاه مرة أخرى، تدعوه إلى النسيان تارة، وتلزمه بالتذكار تارة أخرى، وهو في حقيقة أمره لا يستطيع إلا أن يصغي إلى ذلك الصوت الذي يضطره إلى الالتفات صوب التجدد والبقاء، والريح هنا ريح القصيدة ولا شيء سوى ذلك؛ لأن هبوب القصيدة يستلزم انخراط الشاعر في تجربة جديدة كلّما عنّ له الدخول في محراب الفن، ليجد صراعاً ظاهراً بين كينونة المبدع التي تريد أن تستمر مع تقلبات الأيام، وكينونة الإنسان الذي يجد ذاته في ذكرى قصة حب أضحت رماداً، وهو في الحالين يريد أن يدوّن ذكرى وجوده هو، وفي نهاية الأمر فنيت قصة حبه بانقضاء الزمن، وبقيت رسوم فنه شاخصة تدل على ذكرى الشاعر.

شعرية الأطلال:

لعل سبب شهرة القصيدة وشيوعها بين الناس على هذا النحو العجيب منوط أساساً بنجاحها الباهر في إعادة إنتاج رمز الطلل العربي الخالد، والواقع أنّ عنوانها يفعل بالمتلقي فعل السحر، أو أن السحر أقل أثراً منه، فالطلل الذي عرفته آداب العربية بطريق امرئ القيس، ذلك لأنه كما يقول المتقدمون أول من وقف واستوقف وبكى في الديار وخاطب الربع(16)، يعد سياقاً تفتحه قصيدة ناجي على مصراعيه، لتطل بالمتلقي على تاريخ شعري سحيق بدأ في الأطلال، مؤسساً من خلال هذا الرسم العظيم طللاً خاصاً، محوراً دلالة المفهوم، محققاً نجاحاً كبيراً في اختراق أفق التوقع لدى المتلقي الذي امتلك تصوراً دقيقاً عن الطلل والرسوم، وهنا بدت القصيدة وكأنها قد حفرت ظلها في سياق لا ينحصر لتعبر عن ذاتها وعن تميز صاحبها، متخذة من صورة الانزياح الدلالي علامة فارقة، وبذلك يكون الانزياح هنا علامة شعرية باهرة تتضافر وسائر البنى التكوينية للقصيدة.

حواشي البحث:

(1) ـ كوهين، جان (بنية اللغة الشعرية) ترجمة محمد العمري ومحمد الولي نشر المركز الثقافي المغرب ص:9.

(2) ـ جودت، صالح (مدرسة أبولو) ص: 123.

(3) المرجع السابق ص: 159.

(4) المرجع السابق ص: 146.

(5) ناجي، إبراهيم (ديوانه) إصدار دار العودة بيروت 1986م ص: 32.

(6) جـودت، صـالح (مدرسـة أبولـو) طبـع دار المعارف المصرية ص: 125.

(7) المرجع السابق ص: 142.

(8) المرجع السابق ص: 256.

(9) المرجع السابق ص: 79.

(10) المرجع السابق ص: 231.

(11) المرجع السابق ص: 205.

(12) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص: 39/1.

(13) ابن أبي سلمى، زهير (ديوانه) ص: 27.

(14) ناجي، إبراهيم (ديوانه) ص: 216.

(15) غريب، روز (النقد الجمالي) ص: 29.

(16) العسكري، أبو هلال (الأوائل) تحقيق وليد قصاب 1977 م ص: 123.

□□

ضـــفافِ الـــشعرِ والأحلامِ

❑ فادية غيبور *

يتذكرُ الوجهُ المُسافرُ في مدى الحسراتِ
بعضاً من سنيِّ حياتِهِ
ويودّ لو ينهي التشرّد في بلادِ الأرضِ
مشرقِها ومغربِها.. لكنّهُ
عبثاً يحاولُ..
فالبلادُ غدَتْ على الأوراقِ نصفَ غطائهِ
والنّصفُ ضاعَ على ضفافِ الأمنياتْ
وأظنّ لم يذكرْ تفاصيلَ الطفولةِ
أو تذكّرَ بعضَها..
وأضافَ بعضاً من جنونِ الحلمِ
أودعه الحقيبة في زحامِ العابرين إلى
المطاراتِ البعيدة..
وتفيقُ في دمِهِ البلادُ فلا ينامُ ولا يقصُّ الحلمَ
للغرباءِ العابرينَ مدى قصيدتِهِ الوليدة
تلك التي يرتادُها لغةً مشاكسةً أثيرةْ
لم ينسَ بعضَ الأغنياتِ
وصوتَ فيروزَ المبلّلَ بالندى الجبليِّ

* شاعرة من سورية.

إذ ينداحُ في أفقِ الصفاء
مبلسماً كلَّ الجراحِ على الذرا البيضاء
حين يزورها ثلجٌ فتسرفُ في تشهّي
الأرجوانْ
كان البنفسجُ في الطريقِ إلى دمشقَ
يلفّنا بالعطرِ والأشواقِ
نستجديهِ أغنيةً ونهمسُ: يا بنفسجُ..
لا يجيبُ.. لكننا نمضي معاً..
ماذا لو انك يوم ذاك سرقتني حتى
ضفافِ الشعرِ والأحلامِ
في (عزِّ الظهيرةْ)؟!..
ماذا أريد وما تريد؟.. وتجيبني:
فنجانَ بنٍّ طازجٍ.. مع مطلعٍ لقصيدةٍ
نصبو لها في ذلك الركنِ الصغيرِ الدافئِ اللحظاتِ
إذ يأتي الرفاقْ
ويُطلُّ وجهُ صديقِنا المهووسُ بالشعرِ القديمِ أو الحديثِ
وكان يدعونا إلى حفلِ الجنونِ أو العَروضِ
فنقرأُ الأشجانَ والأشجارَ والأزهارَ في عبقِ القصائدِ
والحروف الراقصات على الورقْ..
قلنا: انتظرْ بعضاً من الأوراقِ إنّ مداكَ أرحبُ
من مدى كلماتنا
قلنا: انتظرْ ما زال "برجُكَ" حائراً بين التّولّهِ والعبقْ
وعلى دروب دمشق كم ضاعتْ خطاكَ المتعبة
فنثرْتَ أحلامَ القصيدة.
إني عرفتُك قبل ألفٍ من سنينٍ
وعرفْتُ ذاك النبضَ
معتنقاً وريدَهْ
يا أيّها الغجريُّ كم عانقْتَ في زمنِ التنكرِ للأحبّةِ

رملَ بيداءٍ وحيدة!..

ومضيتَ وحدكَ في الشوارعِ ترشفُ الشايَ المخمّرَ

فوق أرصفةِ المدينةِ وهي تقرأُ كلَّ فجرٍ

بعض أخبار الجريدة؟!..

هذي مقالةُ "شاعرٍ" .. ربّاهُ ..

ذي رؤيا جديدة!..

ما كنتَ وحدكَ.. كنتُ في نبضِ القصيدةِ

يومَ تمنحُها مرايا وجهكَ الطفليِّ

يومَ تصوغُها ويضيءُ عينيكَ البريقُ الطفلُ

واللغةُ الفريدة..

ورحلْتَ.. لم أقرأْ سوى بعضِ القصائدِ والرواياتِ

الغريبةِ حدَّ جنونِكَ اليوميِّ مفترشاً تفاصيلَ المكانِ

يضجُّ بالكلماتِ تنثرُها على باب الصديقِ الـ...

لا يريدُ نهايةً للوقتِ إذ يمتدُّ منْ ولهٍ إلى ولهٍ

فيهفو كلَّ صبحٍ

لابتسامةِ جارةٍ أسرى بها عشقٌ

وما طالَتْ سوى عبقِ الوعودِ.. و..

نصفَ ديوانٍ من الشعر الحديثِ

يبثُّ ما آلتْ إليهِ شجونُها..

هل سافرَتْ في الغيبِ مثقلةً بوزرِ حنينِها؟!..

أمْ أنها اختصرتْ عذابَ العمرِ وارتحلَتْ

إلى مثوى القصيدةِ والجسدْ

ما كان يذكرها أحد..

ما عادَ يذكرُها أحد!..

ما عادَ ثمَّ ذواكرُ اتّقدت بنا و(لنا) حنيناً عاصفاً

ومضتْ مرايا الأغنياتِ

تشدُّنا نحو الحيادِ العاطفيِّ

إذا امتلكنا بعضَهُ أو..

يا أيّها المجنونُ شعراً بالوجوهِ المشرقاتِ
وبالوجوه اليابساتِ كما ترتّبها فقلْ لي: أين أنت؟..
ولا تقلْ لي.. ما عاد ثمّة من جنونٍ نرتدي أثوابَه
شعراً ونثراً
لكنني أرنو إلى لقياكَ بعد فجائعي..
إذنْ.. لرميتُ همومَ ذاكرتي بنارِكَ
واحترقتُ بلا همومٍ أو.. مشاعرْ..
ولقلْتُ ما قد قلْتَ في وجعِ القصيدةِ ذات عمرٍ:
(أسكنُ أينما وقعتْ بي الجهةُ الأخيرة)...
ولم يكنْ في الوقتِ متسعٌ لأغنيةٍ..
ولا جهةٌ أخيرة..
يا أيّها المجنونُ شعراً واغتراباً..
أنا لم أسافرْ مرّةً بين الجهاتِ المشتهاةِ وحيدةً
مذ كانَ وجهُكَ في مدى رؤيايَ مؤتلقاً..
وأبحثُ عنه
أبحثُ عنكَ..
ترفضُني العواصمُ حين اسألُ عن جنونِكَ
عنْ طفولتِكَ القديمةِ
وهي تزرعُ برقَها بين الجهاتِ.. الأسئلة...
حيرى.. وحيدةْ
والأصدقاءُ تبعثروا في الريح بين غوايةٍ
وغوايةٍ أخرى فأردَتْهم
وأردَتْني
نهاياتُ
القصيدة.

وإلى لقاء

□□